۵۱

اورخان پامک　　　وجے دان دیتھا

میلان کنڈیرا　　　سوزن سونٹاگ

ترتیب

اجمل کمال

سوزن سونٹاگ

دوسروں کی اذیت کا نظارہ

انگریزی سے ترجمہ:

اجمل کمال

سوزن سونٹاگ (Susan Sontag) امریکہ کے ممتاز ترین معاصر ادیبوں میں شمار ہوتی ہیں۔ انھوں نے ناولوں اور کہانیوں کے علاوہ ادبی اور معاشرتی تنقید کے مختلف موضوعات پر مضامین اور کتابیں تحریر کی ہیں جنھوں نے دورِ حاضر کے اہم مسائل اور موضوعات پر غور کرنے کے عمل کو مہمیز کرنے میں کلیدی کردار ادا کیا۔ ''آج'' کے شمارہ ۱۷ (''سرائیوو سرائیوو''؛ خزاں ۱۹۹۴ء) میں ان کے ایک مضمون کا ترجمہ شامل تھا جس میں انھوں نے جنگ زدہ اور محصور بوسنیائی شہر سرائیوو میں اپنے طویل قیام کے دوران سموئل بیکٹ کا کھیل ''گودو کا انتظار'' پیش کرنے کا، اور اس کے حوالے سے اس شہر کی المناک ابتلا کا، حال بیان کیا تھا۔ یہ سونٹاگ کے اس زندگی بھر کے طرزِ عمل کا حصہ تھا کہ ان کے نزدیک ادیب کے منصب میں یہ بات شامل ہے کہ معاصر انسانی زندگی کے حقائق کو غور سے سمجھنے کی کوشش کرے اور صحیح اور غلط کے درمیان امتیاز پر مبنی ایک واضح موقف اختیار کرے۔ یہ وہ طرزِ عمل ہے جو سارتر کے گزر جانے کے بعد کئی تخلیقی، ذہنی اور اخلاقی طور پر زندہ ادیبوں نے اختیار کیا اور اس طرح سرد جنگ کے بعد رونما ہونے والی دنیا کی اخلاقی تنقید کی راہیں متعین کیں۔ ان میں سونٹاگ کے علاوہ، مثال کے طور پر، ارُن دھتی رائے بھی شامل ہیں اور برطانوی ڈراما نگار ہیرلڈ پنٹر (Harold Pintor) کی ۲۰۰۵ء کا نوبیل ادبی انعام قبول کرنے کے موقعے کی تقریر اس طرزِ عمل کی تازہ ترین مثال ہے۔

آئندہ صفحات میں آپ سونٹاگ کی ایک مختصر کتاب *Regarding the Pain of Others* (۲۰۰۲ء) کا مکمل اردو ترجمہ ملاحظہ کریں گے جس میں انھوں نے جدید دور کے اس مظہر کی پیچیدگی اور ہولناکی کو سمجھنے کی کوشش کی ہے جس کے تحت دنیا کے مختلف خطوں میں اذیتیں جھیلتے ہوئے انسانوں کو دکھانے والے مناظر پہلے اخباروں اور رسالوں اور اب ٹی وی اور انٹرنیٹ کے ذریعے دنیا کے بیشتر شہریوں کی روزمرہ زندگی کا جز بن گئے ہیں اور جس کے نتیجے میں مختلف اخلاقی ردعمل سامنے آئے ہیں۔

سونٹاگ (۱۹۳۳ء - ۲۰۰۴ء) کی دیگر تصانیف میں ناول *The Benefactor*، *Death Kit*، *The Volcano Lover* اور *In America*، کہانیوں کا مجموعہ *I, Etcetra*، ادبی تنقید کی کتابیں *Against Interpretation* اور *Styles of Radical Will* اور معاشرتی موضوعات پر کتابوں میں *On Photography*، *Illness as Metaphor*، *Aids and its Metaphors* اور *Under the Sign of Saturn* شامل ہیں۔ سوزن سونٹاگ نے سرطان کے خلاف تیس برس سے زیادہ عرصے تک لڑنے کے بعد ۲۰۰۴ء میں وفات پائی۔

۱

جون ۱۹۳۸ء میں ورجینیا وولف کی کتاب ''تھری گنیز'' (Three Guineas) شائع ہوئی جس میں اس نے جنگ کے اسباب کے متعلق اپنے جرأت مندانہ، اور نامقبول، خیالات ظاہر کیے تھے۔ یہ کتاب جسے اس سے پہلے کے دو برسوں کے دوران لکھا گیا تھا، جب وہ اور اس کے بیشتر قریبی لوگ اور ساتھی لکھنے والے اسپین میں فاشزم کی زبردست پیش قدمی سے ہیبت زدہ تھے، لندن کے ایک وکیل کے تحریر کردہ ایک خط کے بہت تاخیر سے دیے گئے جواب کے پردے میں شائع کی گئی جس میں مذکورہ وکیل نے سوال کیا تھا: ''آپ کی رائے میں ہم جنگ کو کیونکر روک سکتے ہیں؟'' وولف کتاب کا آغاز اس چونکانے والے جملے سے کرتی ہے کہ ان دونوں کے درمیان مکالمہ دراصل ناممکن ہے۔ وجہ یہ کہ گو وہ ایک ہی طبقے سے تعلق رکھتے ہیں، یعنی ''تعلیم یافتہ طبقے'' سے، تاہم ان کے درمیان ایک وسیع خلیج حائل ہے: وکیل ایک مرد ہے اور وہ ایک عورت۔ مرد جنگ کرتے ہیں۔ مرد (بیشتر مرد) جنگ کو پسند کرتے ہیں، کیونکہ مردوں کے لیے ''لڑنے کے عمل میں کچھ شان وشوکت، کچھ ضرورت، کچھ تسکین پنہاں ہوتی ہے''، عورتیں (بیشتر عورتیں) جس کو نہ محسوس کرتی ہیں اور نہ جس سے لطف اندوز ہوتی ہیں۔ اس جیسی تعلیم یافتہ — دوسرے لفظوں میں: مراعات یافتہ، خوش حال — عورت جنگ کے متعلق کیا جانتی ہے؟ کیا جنگ کی کشش سے اس کا تنفر اس مرد وکیل جیسا ہو سکتا ہے؟

اس ''ابلاغ کی دشواری'' کا جائزہ لینے کے لیے، وولف تجویز کرتی ہے، آیئے جنگ کے منظروں (images) پر مل کر نگاہ ڈالیں۔ یہ مناظر ان فوٹوگرافوں پر مشتمل ہیں جو محصور اسپانوی حکومت ہفتے میں دوبار جاری کیا کرتی ہے؛ وولف کا فٹ نوٹ وضاحت کرتا ہے: ''یہ تحریر ۳۷-۱۹۳۶ء کے موسم سرما میں لکھی گئی تھی۔'' آیئے دیکھیں، وولف لکھتی ہے، ''کہ آیا ان تصویروں پر نظر ڈالنے سے ہمیں ایک سی چیزوں کا احساس ہوتا ہے۔'' وہ مزید لکھتی ہے:

آج صبح بھیجی جانے والی ایک تصویر میں ایک مرد کی لاش دکھائی گئی ہے، یا شاید عورت کی؛ یہ اس قدر مسخ شدہ حالت میں ہے کہ کسی سؤر کی لاش بھی ہوسکتی ہے۔ لیکن دوسری طرف وہ یقیناً بچوں کی لاشیں ہیں، اور سامنے بلاشبہ کسی مکان کا ایک حصہ ہے۔ بم نے اس مکان کو پہلو سے پھاڑ ڈالا ہے؛ جو جگہ مکان کی بیٹھک رہی ہوگی وہاں اب تک ایک پرندے کا پنجرہ لٹک رہا ہے...

ان تصویروں کو دیکھنے سے جو اندرونی تلاطم پیدا ہوتا ہے اس کا فوری ترین، اور خشک ترین، اظہار اس تبصرے سے کیا جا سکتا ہے کہ ان میں دکھائے گئے موضوع کو پہچاننا ہمیشہ ممکن نہیں ہوتا، کیونکہ ان میں دکھائی گئی درودیوار اور زندہ وجودوں کی تباہی انتہائی شدید ہوتی ہے۔ اور اس نکتے سے چل کر وولف تیز رفتاری سے اپنے نتیجے تک پہنچتی ہے۔ ہمارا ردعمل یکساں ہوتا ہے، ''خواہ ہماری تعلیم، ہماری پشت پر کارفرما روایات کتنی ہی مختلف کیوں نہ ہوں،'' وہ وکیل کو بتاتی ہے۔ اس کی شہادت یہ ہے: ''ہم'' — یہاں ''ہم'' سے مراد عورتیں ہیں — اور آپ، دونوں ممکن ہے ایک ہی جیسے لفظوں میں اپنا ردعمل ظاہر کریں۔

آپ، سر، اسے ہولناک اور مکروہ کہتے ہیں۔ ہم بھی اسے ہولناک اور مکروہ کہتے ہیں۔... جنگ، آپ کہتے ہیں، ایک بہیمیت ہے، ایک بربریت، جسے ہر قیمت پر روکا جانا ضروری ہے۔ اور ہم بھی آپ کے کہے ہوئے لفظ دہراتے ہیں۔ جنگ ایک بہیمیت ہے؛ ایک بربریت؛ جنگ کو روکا جانا ضروری ہے۔

آج کون ہے جو یہ مانتا ہو کہ جنگ کو ختم کیا جا سکتا ہے؟ کوئی بھی نہیں۔ امن کے پرچارک (pacifists) تک نہیں۔ ہم صرف امید کرتے ہیں (جو ہنوز بے فائدہ ہے) کہ نسل کشی کو روک پائیں گے اور جو لوگ جنگ کے قوانین کی سنگین خلاف ورزیاں کرتے ہیں (کیونکہ جنگ کے بھی قوانین ہوتے ہیں جن کی فریقوں کو پابندی کرنی ہوتی ہے) ان کو سزا دیں گے، اور بعض مخصوص جنگوں کو، مذاکرات کے ذریعے طے کیے گئے پُرامن متبادل اختیار کر کے، روک سکیں گے۔ پہلی جنگ عظیم کے اثراتِ مابعد نے، جب اس بات کا احساس عام ہوا کہ یوروپ نے اپنے ہاتھوں اپنی کس قدر بربادی کی ہے، جس بے تابانہ عزم کو جنم دیا تھا، اس کو سراہنا قدرے مشکل ہے۔ جنگ کی بجائے خود مذمت کرنا اس قدر بے سود اور غیر متعلق عمل محسوس نہیں ہوتا اگر اس کا موازنہ ان کاغذی فینٹسیوں سے کیا جائے جو

۱۹۲۸ء کے کیلوگ برائنڈ (Kellogg-Briand) معاہدے کی صورت میں سامنے آئی تھیں جس میں پندرہ ملکوں نے، بشمول امریکہ، فرانس، برطانیہ، جرمنی، اٹلی اور جاپان، قومی پالیسی کے حربے کے طور پر جنگ کو ترک کرنے کا عہد کیا تھا؛ فرائیڈ اور آئن اسٹائن تک اس بحث میں شامل ہو گئے اور انھوں نے ۱۹۳۲ء میں کھلے خطوں کا تبادلہ کیا جسے ''جنگ کیوں؟'' کا عنوان دیا گیا۔ ورجینیا وولف کی کتاب ''تھری گنیز''، جو جنگ کی بلند آواز مذمت کے دو عشروں کے اختتام پر شائع ہوئی، اس تازہ خیالی کی مظہر تھی (جس کے باعث یہ کتاب اس کی سب سے زیادہ غیر مقبول کتاب ٹھہری) کہ اس میں اُس شے پر توجہ مرکوز کی گئی تھی جسے بالکل ظاہر اور پیش پا اُفتادہ، اور چنانچہ غور و فکر تو کجا، بیان تک سے مستثنیٰ سمجھا جاتا تھا: یعنی یہ کہ جنگ مردوں کا کھیل ہے — گویا ہلاکت کی اس مشین کی صنف بھی ہے، اور وہ مذکر ہے۔ تاہم، ''جنگ کیوں؟'' کی بحث میں وولف نے جو موقف پیش کیا وہ اپنی صاف گوئی کے باوصف، اپنی خطابت، اپنے اخذ کردہ نتائج اور بعض فقروں کی تکرار میں کسی بھی طرح کم روایتی نہیں ٹھہرتا۔ اور جنگ کا شکار ہونے والوں کی تصویریں بجائے خود اسی خطابت کی ایک نوع ہیں۔ وہ تاکید کرتی ہیں۔ واقعے کو سادہ بنا کر پیش کرتی ہیں۔ اشتعال دلاتی ہیں۔ اتفاق رائے کا التباس پیدا کرتی ہیں۔

اس مفروضہ مشترک تجربے کی نشان دہی کرتے ہوئے (''ہم اور آپ دونوں ایک ہی لاشیں، ایک ہی تباہ شدہ مکانات، دیکھ رہے ہیں'') وولف بظاہر یہ یقین کرتی ہے کہ ان تصویروں سے پیدا ہونے والا صدمہ انگیز ردعمل نیک نیت لوگوں میں اتحاد قائم کیے بغیر نہیں رہ سکتا۔ کیا ایسا ہوتا ہے؟ یہ بات یقینی ہے کہ وولف اور اس کتاب پر مشتمل لمبے خط کا مخاطب وکیل محض کوئی دو افراد نہیں ہیں۔ اگرچہ ان دونوں کے درمیان احساس اور عمل کے قدیم، اپنی اپنی صنف سے مخصوص، میلانات کی خلیج حائل ہے، جیسا کہ وولف نے وکیل کو یاد دہانی کرائی ہے، لیکن وکیل بھی کوئی پرچم لہراتا ہوا، جنگجو مرد نہیں ہے۔ اس کے جنگ مخالف خیالات بھی اتنے ہی شک سے بالا ہیں جتنے خود وولف کے۔ آخر اس کا سوال یہ تو نہیں تھا کہ جنگ کو روکنے کی بابت ''آپ کے'' خیالات کیا ہیں؟ بلکہ یہ کہ آپ کے خیال میں ''ہم'' جنگ کو کیونکر روک سکتے ہیں؟

یہی وہ ''ہم'' ہے جسے وولف اپنی کتاب کے آغاز پر چیلنج کرتی ہے: وہ وکیل کو یہ حق دینے کو تیار نہیں کہ اپنے مفروضہ ''ہم'' میں اسے بھی شامل کر لے۔ لیکن، نسائیت کے نکتے پر زور دینے والے

صفحات کے گزر جانے کے بعد، وہ خود کو اسی ''ہم'' میں شامل بھی کر لیتی ہے۔
جب معاملہ دوسرے لوگوں کی اذیت کا منظر دیکھنے کا ہو تو ''ہم'' کی کسی بھی تعریف کو جوں کا توں قبول نہیں کیا جا سکتا۔

❁

وہ ''ہم'' کون ہے جسے ان صدمہ انگیز تصویروں کا مخاطب بنایا جاتا ہے؟ اس ''ہم'' میں صرف اس نسبتاً چھوٹی قوم یا بے زمین جمعیت کے حامی شامل نہیں ہوتے جو اپنی زندگی کے لیے لڑ رہی ہے، بلکہ — اس سے کہیں زیادہ بڑی تعداد میں — وہ لوگ بھی شامل ہوتے ہیں جو کسی دوسرے ملک میں لڑی جانے والی اس ناگوار جنگ سے برائے نام ہی دلچسپی رکھتے ہیں۔ یہ تصویریں ان معاملات کو ''حقیقی'' (یا ''زیادہ حقیقی'') بنانے کا ایک ذریعہ ہیں جنھیں مراعات یافتہ اور محفوظ لوگ ممکن ہے نظر انداز کرنے کو ترجیح دیں۔

''سو یہاں میز پر ہمارے سامنے فوٹوگراف رکھے ہیں،'' وولف اپنے فکری تجربے کے بارے میں لکھتی ہے جسے اس نے اپنے مخاطب ممتاز وکیل (جو، وولف کے بیان کے مطابق، اتنی امتیازی حیثیت کا حامل ہے کہ اس کے نام کے لاحقے کے طور پر .K.C یعنی کنگز کاؤنسل کا لقب لکھا جاتا ہے) اور اپنی کتاب کے قاری، دونوں کے لیے تجویز کیا ہے۔ جدا جدا تصویروں کے میز پر پھیلے ہوئے ہونے کا تصور کیجیے جو آج صبح کی ڈاک میں موصول ہونے والے لفافے سے برآمد ہوئی ہیں۔ ان میں بالغ لوگوں اور بچوں کی مسخ شدہ لاشیں دکھائی گئی ہیں۔ ان میں دکھایا گیا ہے کہ جنگ کیونکر تعمیر شدہ دنیا میں بے دخلی، توڑ پھوڑ، مسماری اور بربادی پیدا کرتی ہے۔ ''ایک بم نے اس مکان کو پہلو سے پھاڑ ڈالا ہے،'' وولف ان میں سے ایک تصویر میں دکھائے گئے مکان کی بابت کہتی ہے۔ ظاہر ہے کہ شہروں کے در و دیوار گوشت اور خون سے بنے ہوئے نہیں ہوتے۔ اس کے باوجود ٹوٹی پھوٹی عمارتیں اسی طرح اظہار پر قادر ہوتی ہیں جس طرح سڑک پر بکھری ہوئی لاشیں۔ (کابل، سرائیوو، مشرقی موستار، گروزنی، ۱۱ ستمبر ۲۰۰۱ء کے بعد کا زیریں مین ہیٹن کا سولہ ایکڑ پر مشتمل رقبہ، جنین کا مہاجر کیمپ...) دیکھو، تصویریں کہتی ہیں، یہ سب ''ایسا'' دکھائی دیتا ہے۔ جنگ ''یہ'' کرتی ہے۔ اور ''وہ'' بھی۔ جنگ توڑتی ہے، ریزہ ریزہ کر دیتی ہے۔ جنگ پھاڑ ڈالتی ہے، آنتیں باہر نکال دیتی ہے۔ جنگ جلا کر راکھ کر دیتی

ہے۔ جنگ اعضا کاٹ پھینکتی ہے۔ جنگ ''تباہی'' لاتی ہے۔

ان تصویروں کو دیکھ کر تکلیف میں مبتلا نہ ہونا، ان سے ناگواری محسوس نہ کرنا، اس تباہی، اس غارت گری کے اسباب کو ختم کرنے کا عزم نہ کرنا — یہ سب ردعمل وولف کے نزدیک کسی ایسے شخص کے ہی ہو سکتے ہیں جو اخلاقی اعتبار سے عفریت ہو۔ اور، وہ یہ کہہ رہی ہے، ہم، تعلیم یافتہ طبقے کے ارکان، عفریت نہیں ہیں۔ ہماری ناکامی دراصل ہمارے تخیل کی ناکامی ہے، ذہنی مناسبت کی ناکامی ہے: ہم اس حقیقت کو اپنے ذہن میں پوری طرح بٹھانے سے قاصر رہتے ہیں۔

لیکن کیا یہ سچ ہے کہ یہ تصویریں، جو غیر جنگجو شہریوں کے قتل کی دستاویزی شہادتیں ہیں نہ کہ فوجوں کے تصادم کی، محض جنگ کے استرداد کے جذبے کو تحریک دیتی ہیں؟ وہ ریاست کی جانب سے زیادہ جنگجوئی کو بھی تو ابھار سکتی ہیں۔ کیا انھیں اسی اصل مقصد سے تیار نہیں کیا گیا تھا؟ وولف اور وکیل کے درمیان اتفاق رائے قطعی طور پر مفروضہ قسم کا معلوم ہوتا ہے، جس میں یہ دہشت ناک تصویریں اسی رائے کی تصدیق کرتی ہیں جو پہلے سے مشترک تصور کر لیا گیا ہے۔ اگر سوال یہ ہوتا کہ ہم مسلح اور کلیسائی فاشزم سے اسپانوی ریپبلک کو بچانے کے لیے خود کیا کردار ادا کر سکتے ہیں، تو یہی تصویریں اپنی جدوجہد کے مبنی برانصاف ہونے کے بارے میں ان کے عقیدے کو مستحکم کرتیں۔

وولف کی جمع کی ہوئی تصویریں درحقیقت وہ کچھ نہیں دکھاتیں جو جنگ، بحیثیت جنگ، کرتی ہے۔ وہ جنگ آزمائی کا ایک مخصوص طریقہ پیش کرتی ہیں، جسے اُس دور میں ''وحشیانہ'' کے لفظ کے ذریعے بیان کیا جانا عام تھا، یعنی وہ طریقہ جس میں شہریوں کو نشانہ بنایا جائے۔ جنرل فرانکو بمباری، قتل عام، ایذا رسانی، اور قیدیوں کو ہلاک کرنے اور ان کی لاشوں کو مسخ کرنے پر مشتمل وہی حربے استعمال کر رہا تھا جن میں اس نے ۱۹۲۰ء کے عشرے میں مراکش میں مہارت حاصل کی تھی۔ تب، حکمراں قوتوں کے لیے زیادہ قابل قبول طور پر، اس کے ان حربوں کا نشانہ اسپین کے نوآبادیاتی غلام بنتے تھے، جن کی رنگت کالی تھی اور جو اس پر طرہ یہ کہ لادین بھی تھے؛ اب اس کے انھی حربوں کا نشانہ اس کے ہم وطن بن رہے تھے۔ ان تصویروں میں وہی کچھ پڑھنا، جیسا کہ وولف کرتی ہے، جس سے جنگ سے عمومی قسم کی نفرت کے جذبے کی تصدیق ہوتی ہو، دراصل اسپین سے ایک ایسے ملک کے طور پر نبردآزما ہونے سے بچنے کے مترادف ہے جو اپنی پوری تاریخ رکھتا ہے۔ اس عمل کا مطلب سیاست کو مسترد کرنا ہے۔

وولف کے لیے، اور اس کے علاوہ دوسرے جنگ مخالف بحث کنندگان کے لیے، جنگ ایک عمومی حیثیت رکھتی ہے اور جن مناظر کو وہ بیان کرتی ہے وہ جنگ کا شکار ہونے والے عام، بے نام انسانوں سے تعلق رکھتے ہیں۔ میڈرڈ کی حکومت کی جانب سے بھیجی جانے والی تصویریں، غیر اغلب طور پر، بلاعنوان معلوم ہوتی ہیں۔ (یا شاید وولف یہ سادہ سا مفروضہ قائم کر لیتی ہے کہ ہر تصویر کو خود بولنا چاہیے۔) لیکن جنگ مخالف موقف کون، کب اور کہاں جیسی اطلاعات پر انحصار نہیں کرتا؛ قتل و غارت گری کا اندھادھند تسلسل بجائے خود کافی شہادت کا درجہ رکھتا ہے۔ ایسے لوگوں کے لیے جنھیں یقین ہے کہ حق ایک طرف ہے اور جبر اور ناانصافی دوسری طرف، اور جن کا موقف یہ ہے کہ جدوجہد جاری رہنی چاہیے، اصل اہمیت اس بات کی ہے کہ کون مارا گیا ہے اور کس کے ہاتھوں۔ کسی اسرائیلی یہودی کے لیے یروشلم کے مرکزی کاروباری علاقے میں واقع سبارو پیزا خانے پر کیے جانے والے حملے میں ہلاک ہونے والے بچے کی تصویر سب سے پہلے ایک یہودی بچے کی تصویر ہے جو ایک فلسطینی خودکش بمبار کے ہاتھوں مارا گیا۔ کسی فلسطینی کے لیے غزہ میں کسی ٹینک کے گولے سے ہلاک ہونے والے بچے کی تصویر سب سے پہلے ایک فلسطینی بچے کی تصویر ہے جو اسرائیلی بارود کا نشانہ بنا۔ جنگجو شخص کے لیے شناخت ہی سب کچھ ہے۔ اور تمام تصویریں تب تک منتظر رہتی ہیں جب تک عنوان ان کی وضاحت نہ کرے یا ان کے بارے میں غلط اطلاع مہیا نہ کرے۔ بلقان کے خطے میں ہونے والی حالیہ جنگوں کے آغاز پر سربوں اور کروٹوں کے درمیان جھڑپوں کے دوران کسی گاؤں پر ہونے والی گولاباری میں مارے جانے والے بچوں کی ایک ہی تصویریں سرب اور کروٹ دونوں کی پروپیگنڈا بریفنگ میں تقسیم کی گئیں۔ عنوان بدل کر، بچوں کی موت کو ایک بار، اور بار بار، استعمال کیا جا سکتا ہے۔

ہلاک شدہ شہریوں اور تباہ شدہ مکانوں کے مناظر مخالف فریق کے خلاف نفرت کو تیز کرنے کے لیے استعمال کیے جا سکتے ہیں، اسی طرح جیسے قطر میں قائم عرب سیٹلائٹ ٹیلی وژن نیٹ ورک الجزیرہ کی نشریات میں جنین میں اپریل ۲۰۰۲ء میں کیے جانے والے قتل عام کے مناظر بار بار دکھا کر کیا گیا۔ یہ مناظر یوں تو دنیا بھر میں الجزیرہ کی نشریات دیکھنے والے بہت سے لوگوں کے لیے آتش انگیز تھے، لیکن وہ اسرائیلی فوج کے بارے ایسی کوئی اطلاع فراہم نہیں کرتے تھے جسے ماننے پر وہ پہلے سے آمادہ نہ ہوں۔ اس کے برعکس، ایسے مناظر کو جن سے تسلیم شدہ نیک خیالات کی تردید ہوتی ہو، ہمیشہ

کیمرے کے لیے اسٹیج کیے گئے جعلی مناظر قرار دے کر مسترد کر دیا جاتا ہے۔ اپنی جانب سے کیے جانے والے مظالم کی تصدیق کرنے والی تصویروں کے سامنے آنے پر پہلا ردِعمل یہی ہوتا ہے کہ ان تصویروں کو جعلی ٹھہرایا جائے اور یہ کہا جائے کہ ایسا کوئی واقعہ پیش ہی نہیں آیا؛ کہ تصویروں میں دکھائی جانے والی لاشیں وہ ہیں جنھیں مخالف فریق نے مردہ خانوں سے لا کر سڑک پر بکھیر دیا تھا۔ یا پھر ردِعمل یہ ہوتا ہے کہ ہاں، یہ واقعہ پیش آیا تھا، لیکن مخالف فریق کے ہاتھوں، جبکہ نشانہ بننے والے لوگ اس طرف کے تھے۔ چنانچہ جنرل فرانکو کی قوم پرستانہ بغاوت کے پروپیگنڈا کے سربراہ کا کہنا یہی تھا کہ باسک (Basque) قوم کے افراد نے خود اپنے قدیم شہروں کو تباہ کیا تھا، اور ۲۶ اپریل ۱۹۳۷ء کو سابقہ دارالحکومت گوئر نیکا (Guernica) کے گٹروں میں ڈائنامائٹ لگا کر اسے ملبے کا ڈھیر بنا دیا تھا (بعد میں اس بیان میں تبدیلی کر کے یہ کہا گیا کہ اسے ان بموں سے تباہ کیا گیا جو باسک علاقے میں تیار کیے گئے تھے) تاکہ بیرونِ ملک اشتعال پیدا کیا جائے اور ریپبلک کی جانب سے مزاحمت کو تقویت دی جائے۔ اور اسی طرح سربیا میں، اور بیرونِ ملک، رہنے والے سربوں کی اکثریت سرائیوو کے محاصرے کے آخری لمحے تک، بلکہ اس کے بعد تک، اسی موقف پر اڑی رہی کہ مئی ۱۹۹۲ء میں روٹی کی قطار میں کھڑے لوگوں کے قتلِ عام، اور فروری ۱۹۹۴ء میں بازار میں ہونے والے قتلِ عام کے ہولناک واقعات خود بوسنیا والوں نے، اپنے دارالحکومت کے مرکز میں بڑے ناپ کے گولے پھینک کر یا بارودی سرنگیں نصب کر کے، اس مقصد سے کروائے تھے کہ غیر ملکی خبر نگاروں کے کیمروں کو غیر معمولی طور پر دردناک مناظر مہیا کیے جائیں اور اس طرح بوسنیا کے لیے مزید بین الاقوامی حمایت پیدا کی جائے۔

مسخ کردہ لاشوں کی تصویریں بلاشبہ اس طرح استعمال کی جا سکتی ہیں، جیسے وولف نے کیں، کہ ان سے جنگ کی مذمت میں نئی جان ڈالی جائے، اور ایسے لوگوں کو جو جنگ کے تجربے سے بالکل نہیں گزرے، اس کی حقیقت کی ہلکی سی جھلک دکھائی جائے۔ لیکن جو شخص یہ تسلیم کرتا ہو کہ موجودہ، تقسیم شدہ دنیا میں جنگ کا وجود ناگزیر، بلکہ حق بجانب، ہو سکتا ہے، جواباً کہہ سکتا ہے کہ یہ تصویریں جنگ کو مسترد کرنے کے حق میں قطعی کوئی شہادت پیش نہیں کرتیں — ان لوگوں کو چھوڑ کر جن کے لیے جواں مردی اور قربانی کے تصورات بے معنی اور ناقابلِ قبول ہو چکے ہیں۔ جنگ کی تباہ کاری — بجز اس کے کہ وہ مکمل تباہی ہو، جو در اصل جنگ نہیں بلکہ خودکشی ہوگی — بجائے خود جنگ کرنے کے عمل کے خلاف کوئی

دلیل نہیں ہے، سوائے اس کے کہ انسان یہ مانتا ہو، جو مشکل ہی سے کوئی مانتا ہوگا، کہ تشدد ہمیشہ بے جواز ہوتا ہے، کہ طاقت کا استعمال ہر صورت میں اور ہر موقعے پر غلط ہے — غلط اس وجہ سے کہ، جس طرح سیمون ویل (Simone Weil) اپنے بلند پایہ مضمون Iliad, or The Poem of Force (۱۹۴۰ء) میں زور دے کر کہتی ہے، طاقت اپنی زد میں آنے والے ہر شخص کو ایک شے میں بدل ڈالتی ہے۔ * نہیں، جو لوگ کسی مخصوص صورت حال میں مسلح جدوجہد کے سوا کوئی متبادل نہیں دیکھتے، جواباً کہتے ہیں، تشدد اپنا نشانہ بننے والوں کو شہید یا ہیرو کا بلند درجہ عطا کر سکتا ہے۔

حقیقت یہ ہے کہ جدید زندگی دوسرے لوگوں کی اذیت کا نظارہ کرنے — دور سے، فوٹوگرافی کی وساطت سے دیکھنے — کے جو بے شمار مواقع مہیا کرتی ہے، ان کو کئی طرح سے استعمال کیا جا سکتا ہے۔ کسی ظالمانہ کارروائی کا منظر دکھانے والی تصویریں متضاد ردعمل پیدا کر سکتی ہیں۔ امن کی اپیل۔ انتقام کی طلب۔ یا محض اس بات کی ہیبت خیز آگہی (جسے تصویری اطلاعات سے متواتر تقویت ملتی رہتی ہے) کہ دنیا میں ہولناک چیزیں پیش آیا کرتی ہیں۔ ٹائیلر ہکس (Tylor Hicks) کی کھینچی ہوئی ان تین تصویروں کو کون بھول سکتا ہے جنھیں ''نیویارک ٹائمز'' نے ۱۳ نومبر ۲۰۰۱ء کو امریکہ کی نئی جنگ کے لیے مخصوص اپنے روزانہ ضمیمے (A Nation Challenged) کے پہلے صفحے کے بالائی نصف حصے پر شائع کیا تھا؟ ان تین سلسلہ وار تصویروں میں طالبان کے ایک باوردی زخمی سپاہی کا انجام دکھایا گیا تھا جسے کابل کی طرف پیش قدمی کرتی ہوئی شمالی اتحاد کی فوجوں نے ایک خندق سے برآمد کیا تھا۔ پہلا پینل: اسے پکڑنے والے سپاہیوں میں سے ایک نے اس کا ایک بازو اور دوسرے نے ایک ٹانگ دبوچ رکھی ہے اور اسے پشت کے بل پتھریلی سڑک پر گھسیٹ رہے ہیں۔ دوسرا پینل (کیمرا اس کے بہت نزدیک ہے): اسے بالوں سے پکڑ کر کھڑا کیا جا رہا ہے جبکہ وہ اپنے گرد گھیرا ڈال

---

* اپنی جنگ کی مذمت سے قطع نظر، سیمون ویل نے اسپانوی ریپبلک کے دفاع میں اور ہٹلر کے جرمنی کے خلاف جنگ میں شریک ہونے کی کوشش کی۔ ۱۹۳۶ء میں وہ ایک بین الاقوامی بریگیڈ میں شامل ہو کر ایک غیر جنگجو رضاکار کے طور پر اسپین گئی؛ ۱۹۴۲ء میں اور ۱۹۴۳ء کے اوائل میں لندن میں، پناہ گزینی اور بیماری کی حالت میں اس نے ''فری فرنچ'' کے دفتر میں کام کیا اور امید کرتی رہی کہ اسے مقبوضہ فرانس میں مشن پر بھیجا جائے گا۔ (اگست ۱۹۴۳ء میں ایک انگلستانی سینے ٹوریم میں اس کی وفات ہوگئی۔)

کر کھڑے سپاہیوں کو دہشت زدہ نظروں سے دیکھ رہا ہے۔ تیسرا پینل: موت کے لمحے کے روبرو، بازو پھیلائے اور گھٹنوں کے بل کھڑا ہوا، برہنہ اور کمر سے نیچے خون میں لت پت، فوجیوں کی اس ٹولی کے ہاتھوں ختم کیے جاتے ہوئے جو اسے موت کے گھاٹ اتارنے کے لیے اس کے گرد جمع ہے۔ ریکارڈ کے اس عظیم اخبار پر ہر صبح نگاہ ڈالنے کے لیے، رواقیوں جیسے صبر اور بردباری کے ذخیرے کی ضرورت پڑتی ہے، کیونکہ ایسی کسی تصویر پر نظر پڑنے کا غالب امکان رہتا ہے جس سے انسان رونے پر مجبور ہو جائے۔ اور بکس کی کھینچی ہوئی تصویر جیسے مناظر رحم اور کراہت کے جو تاثرات پیدا کرتے ہیں، انھیں اس سوال کے ذہن میں اٹھنے کی راہ میں حائل نہیں ہونا چاہیے کہ کون سی تصویریں، کن لوگوں کے مظالم، اور کن لوگوں کی ہلاکتیں ہیں جن کو نہیں دکھایا جا رہا۔

❄

بہت طویل عرصے تک بعض لوگ یہ یقین کرتے رہے کہ اگر ہولناکی کو کافی حد تک واضح صورت میں پیش کیا جا سکے تو آخر کار بیشتر لوگ جنگ کے ظالمانہ پن، اس کے جنونی پن کا احساس کرنے لگیں گے۔

وولف کی کتاب ''تھری گنیز'' کی اشاعت سے چودہ سال پہلے — ۱۹۲۴ء میں، جرمنی میں پہلی جنگِ عظیم کے لیے برپا کی جانے والی قومی تحریک کی دسویں سالگرہ کے موقعے پر — باضمیر نکتہ چیں ارنسٹ فریڈرخ (Ernst Friedrich) نے اپنی کتاب ''جنگ کے خلاف جنگ!'' (War Against War!) شائع کی تھی۔ اس میں فوٹوگرافی کو شاک تھیراپی کے طور پر استعمال کیا گیا تھا: ایک سو اسی سے زیادہ تصویروں کا ایک البم جو بیشتر جرمن فوجی اور طبی ذخیروں سے حاصل کی گئی تھیں، جن میں سے بیشتر کو جنگ کے دوران سرکاری سنسر نے ناقابلِ اشاعت قرار دیا تھا۔ کتاب کا آغاز کھلونا سپاہیوں، کھلونا توپوں اور ایسی چیزوں کی تصویروں سے ہوتا ہے جو ہر کہیں نوعمر لڑکوں کی مسرت کا سامان ہوتی ہیں، اور خاتمہ ان تصویروں پر جو فوجی قبرستانوں میں لی گئیں۔ کھلونوں اور قبروں کے درمیان پڑھنے والا تباہی، قتل و غارت اور زوال کے چار برسوں کے اذیت ناک تصویری سفر سے گزرتا ہے: تباہ کیے اور لوٹے ہوئے گرجا گھروں اور محلوں، مٹا دیے گئے گاؤں، برباد کر دیے گئے جنگلوں، تارپیڈو سے ڈبو دی گئی مسافر بردار اسٹیمروں، تباہ شدہ گاڑیوں، پھانسی پائے ہوئے باضمیر نکتہ چینوں، فوجی قحبہ خانوں میں پائی جانے والی نیم برہنہ طوائفوں، زہریلی گیس کے حملے کے بعد جانکنی کے عذاب سے گزرتے

سپاہیوں، ڈھانچا بنے آرمینی بچوں کی تصویریں۔ ''جنگ کے خلاف جنگ!'' میں شامل تقریباً تمام ہی سلسلہ وار تصویریں بہت دشواری سے دیکھی جا سکتی ہیں، خصوصاً مختلف فوجوں سے تعلق رکھنے والے سپاہیوں کی کھیتوں میں، سڑکوں پر، اور محاذ جنگ کی خندقوں میں سڑتی ہوئی لاشوں کی تصویریں۔ لیکن بلاشبہ اس کتاب میں، جو دہشت زدہ اور بے حوصلہ کرنے ہی کے مقصد سے تیار کی گئی ہے، سب سے زیادہ ناقابلِ برداشت صفحات وہ ہیں جنھیں ''جنگ کا چہرہ'' کا عنوان دیا گیا ہے: ان سپاہیوں کے چوبیس کلوزاپ جن کے چہروں کو گہرے زخموں نے مسخ کر دیا ہے۔ اور فریڈرخ نے یہ فرض کرنے کی غلطی نہیں کی کہ یہ دل ہلا دینے والی، کربناک تصویریں خود اپنے منھ سے بولیں گی۔ ہر فوٹوگراف کے نیچے چار زبانوں (جرمن، فرانسیسی، ولندیزی اور انگریزی) میں جذبات سے بھری سرخی درج ہے، اور ہر صفحے پر جنگجویانہ نظریے میں مضمر خباثت کی چمڑی اتاری گئی ہے اور اس کا مذاق اڑایا گیا ہے۔ فریڈرخ کے جنگ کے خلاف اس اعلانِ جنگ کو ایک طرف حکومت، تجربہ کار جنگ بازوں کی اور دیگر محبِّ وطن تنظیموں کی طرف سے فوراً مذموم ٹھہرایا گیا — بعض شہروں میں پولیس نے کتابوں کی دکانوں پر چھاپے مارے، اور ان تصویروں کی عوامی نمائش کے خلاف مقدمے دائر کیے گئے — اور دوسری طرف بائیں بازو کے ادیبوں، فنکاروں اور دانشوروں، اور متعدد جنگ مخالف تنظیموں نے اس کتاب کو اپنا لیا اور پیش گوئی کی کہ یہ رائے عامہ پر فیصلہ کن اثر مرتب کرے گی۔ ۱۹۳۰ء تک جرمنی میں ''جنگ کے خلاف جنگ!'' کے دس ایڈیشن شائع ہو چکے تھے، اور بہت سی زبانوں میں اس کا ترجمہ کیا جا چکا تھا۔

۱۹۳۸ء میں، جس سال وولف کی کتاب ''تھری گنیز'' شائع ہوئی، عظیم فرانسیسی ہدایت کار ایبل گانس (Abel Gance) نے اپنی فلم *J'accuse* کے نئے ورژن کے کلائمکس میں پہلی جنگِ عظیم کے سابق سپاہیوں کے کلوزاپ شامل کیے جن کے چہرے مسخ ہو چکے تھے — انھیں فرانسیسی میں the broken mugs کا ہم معنی لقب دیا گیا تھا — اور جن کو بیشتر لوگوں کی نگاہوں سے پوشیدہ رکھا گیا تھا۔ (گانس نے اس بے مثال جنگ مخالف فلم کا ایک ابتدائی، خام کارانہ ورژن، اسی معنی خیز عنوان سے ۱۹-۱۹۱۸ء میں بنایا تھا۔) فریڈرخ کی تیار کردہ کتاب کی طرح، گانس کی فلم کا اختتام بھی ایک نئے فوجی قبرستان میں ہوتا ہے، نہ صرف ہمیں یہ یاد دلانے کے لیے کہ ۱۹۱۴ء اور ۱۹۱۸ء کے درمیانی عرصے میں ہونے والی جنگ کے دوران (جسے ''تمام جنگوں کا خاتمہ کر دینے والی جنگ'' کا لقب دیا گیا

تھا) کتنے جوان لوگ جنگجوئی اور بھونڈے پن کے ہاتھوں موت کے گھاٹ اتر گئے، بلکہ اس مقدس فیصلے کو سامنے لانے کی غرض سے بھی جو یہ تمام مرنے والے یوروپ کے سیاست کاروں اور سپاہ سالاروں کے خلاف صادر کرتے اگر انھیں علم ہوتا کہ بیس برس بعد ایک اور عظیم جنگ ہونے والی ہے۔ ''وردون (Verdun) کے مُردو، اٹھ کھڑے ہو!'' ذہنی اختلال کا شکار سابق فوجی، جو اس فلم کا مرکزی کردار ہے، فرانسیسی زبان میں چلا کر کہتا ہے، اور اپنا خطاب جرمن اور انگریزی میں دہراتا ہے: ''تمھاری قربانیاں رائیگاں گئیں!'' وسیع میدانی قبرستان اپنی زیرزمین آبادی کو اگل دیتا ہے: پھٹی پرانی وردیاں پہنے، لڑکھڑا کر چلتے سپاہیوں کی فوج جن کے چہرے مسخ ہیں، جو اپنی قبروں سے اٹھ کر مختلف سمتوں میں چلنے لگتے ہیں اور ملک کی اس آبادی میں ہلچل مچا دیتے ہیں جو ایک اور براعظم گیر جنگ کے لیے صف بندی کر رہی ہے۔ ''اس ہولناکی کو اپنی آنکھوں میں بھر لو! یہی واحد شے ہے جو تمھیں روک سکتی ہے!'' پاگل شخص اِدھر اُدھر بھاگتے ہوئے زندہ انسانوں سے پکار کر کہتا ہے، جو اسے انعام کے طور پر شہید کی موت عطا کرتے ہیں، جس کے بعد وہ اپنے مردہ ساتھیوں میں شامل ہو جاتا ہے: جذبات سے عاری روحوں کے اس سمندر میں جو مستقبل کے خوفزدہ جنگ بازوں اور آنے والی کل کی جنگ کا شکار ہونے والوں کو اپنے سیلاب کی لپیٹ میں لے لیتا ہے۔ مردے قبروں سے اٹھ کر جنگ کو شکست دے دیتے ہیں۔

اور اس کے اگلے برس جنگ شروع ہوگئی۔

۲

کسی دوسرے ملک میں پیش آنے والے مصائب کا تماش بین ہونا ایک بنیادی طور پر جدید تجربہ ہے، خبرنگار کے نام سے پہچانے جانے والے پیشہ ور، اختصاص کے حامل سیاحوں کی ڈیڑھ صدی سے زیادہ عرصے کی کوششوں کا مجموعی حاصل۔ جنگیں اب رہنے کے کمروں کے منظروں اور آوازوں میں شامل ہو چکی ہیں۔ کہیں اور رونما ہونے والے واقعات کی اطلاعات، جنھیں ''خبریں'' کہا جاتا ہے، تصادم اور تشدد کو پیش کرتی ہیں — ''اگر خبر خون آلود ہے تو اس کی سرخی جمے گی!'' (If it bleeds, it leads.) ٹیبلوائڈ اخباروں اور چوبیس گھنٹے چلنے والے ہیڈلائن نیوز شوز کے واجب التعظیم ہدایت

نامے میں بتایا جاتا ہے — اور ان ایک کے بعد ایک نظروں کے سامنے آنے والے مناظر کا ردعمل رحم، یا اشتعال، یا گدگدی، یا قبولیت، کچھ بھی ہوسکتا ہے۔

جنگ کی اذیتوں کے بارے میں اطلاعات کے متواتر بڑھتے ہوے بہاؤ کا کیسے سامنا کیا جائے، یہ سوال انیسویں صدی ہی میں ایک مسئلے کا روپ اختیار کر گیا تھا۔ ۱۸۹۹ء میں انٹرنیشنل ریڈکراس کمیٹی کے صدر گستاو موئنیئر (Gustav Moynier) نے لکھا:

> اب ہمیں علم رہتا ہے کہ ہر روز دنیا بھر میں کیا کچھ پیش آتا ہے... روزناموں کے خبرنگار جنگ کے محاذ پر جانکنی میں مبتلا لوگوں کو گویا [اخبار] پڑھنے والوں کی نگاہوں کے سامنے لا ڈالتے ہیں اور ان کی کراہیں ان کے کانوں تک پہنچا دیتے ہیں...

موئنیئر ہلاک اور زخمی ہونے والوں کی اس بڑھتی ہوئی تعداد کے بارے میں سوچ رہا تھا جو مختلف فریقوں سے تعلق رکھتے تھے اور جن کے مصائب کا غیر جانبداری سے ازالہ کرنے کے مقصد سے ریڈکراس کی تنظیم وجود میں آئی تھی۔ جنگِ کریمیا (۵۶-۱۸۵۴ء) کے فوری بعد متعارف کرائے جانے والے ہتھیاروں، مثلاً بریچ لوڈنگ رائفل اور مشین گن، کی بدولت جنگ میں شریک فوجوں کی ہلاکت خیزی کی استعداد میں زبردست اضافہ ہوگیا تھا۔ لیکن اگرچہ محاذوں پر پیش آنے والی اذیت پہلے سے کہیں زیادہ بڑھ کر ان لوگوں کے سامنے آنے لگی تھی جو اس کے بارے میں صرف اخبار میں پڑھا کرتے تھے، ۱۸۹۹ء میں یہ بات کہنا واضح طور پر مبالغہ تھا کہ انھیں علم رہتا ہے کہ "ہر روز دنیا بھر میں کیا کچھ پیش آتا ہے"۔ اور اگرچہ دور افتادہ سرزمینوں پر جاری جنگوں میں اٹھائی جانے والی اذیتیں اب ہماری آنکھوں اور ہمارے کانوں پر تقریباً اپنے واقع ہونے کے ساتھ ساتھ حملہ آور ہوتی ہیں، یہ بات کہنا اب بھی مبالغہ ہوگا۔ خبروں کی زبان میں جس شے کو "دنیا" کہا جاتا ہے — "ہمیں بائیس منٹ دیجیے، ہم آپ کو دنیا فراہم کریں گے،" ایک ریڈیو نیٹ ورک ہر گھنٹے میں کئی بار یہ اعلان دہراتا ہے — دراصل (دنیا کے برعکس) ایک بہت چھوٹی سی جگہ ہے، جغرافیائی اعتبار سے بھی اور تفہیم کے لحاظ سے بھی، اور اس کے بارے میں جو کچھ جاننے کے قابل سمجھا جاتا ہے اسے کڑے پن سے اور تاکید کے ساتھ نشر کیا جاتا ہے۔

کہیں اور پیش آنے والی منتخب جنگوں میں مجموعی طور پر رونما ہونے والے مصائب کی آگہی ایک ساختہ (structured) شے ہے۔ اکثر کیمرے کی طے کردہ شکل میں وہ اچانک سامنے آتی ہے،

بہت سارے لوگ اسے مشترکہ طور پر انگیز کرتے ہیں، اور پھر وہ دھندلی ہو کر نظر سے غائب ہو جاتی ہے۔تحریری روداد کے برعکس — جسے، اس کے خیالات کی پیچیدگی، حوالے اور ذخیرۂ الفاظ کے اعتبار سے، پڑھنے والوں کی وسیع یا قلیل تعداد حاصل ہوتی ہے — تصویر کی صرف ایک زبان ہوتی ہے اور وہ امکانی طور پر تمام لوگوں سے خطاب کرنے کے لیے ہوتی ہے۔

پہلی اہم جنگوں میں جن کی فوٹو گرافروں کی تیار کردہ روداد دستیاب ہے — جنگِ کریمیا اور امریکی سول وار، اور پہلی جنگِ عظیم سے پہلے پیش آنے والی اور جنگیں — جنگی کارروائی بجائے خود کیمرے کے دائرے سے باہر رہتی تھی۔ جہاں تک ۱۹۱۴ء سے ۱۹۱۸ء تک کے عرصے میں شائع ہونے والی جنگی تصویروں کا تعلق ہے، تقریباً تمام بے نام فوٹوگرفروں کی کھینچی ہوئی، وہ سب ہولناکی اور تباہی کو پیش کرنے کے لحاظ سے رزمیہ (epic) نوعیت کی حامل ہیں اور بیشتر صورتوں میں جنگ کے بعد کے مناظر پیش کرتی ہیں: بکھری ہوئی لاشیں، یا خندقوں کی جنگ کے بعد کا چاند کی سطح جیسا منظر؛ فرانس کے جلے ہوئے گاؤں جہاں سے جنگ کے آتشیں قدم گزر گئے۔ جنگ کی لمحہ بہ لمحہ تصویری روداد جس سے ہم اب واقف ہیں، اس کے آنے میں ابھی کچھ برسوں کی دیر تھی جن کے دوران پیشہ ورانہ آلات میں زبردست ترقی ہوئی تھی: کم وزن کے کیمرے، مثلاً لائیکا، اور ان میں استعمال ہونے والی ۳۵ ملی میٹر کی فلم جسے کیمرے میں لوڈ کرنے کے بعد ۳۶ بار ایکسپوز کیا جا سکے۔ اب تصویریں ٹھیک محاذِ جنگ کے درمیان کھینچی جا سکتی تھیں، بشرطیکہ فوجی سنسرشپ کی اجازت حاصل ہو، اور جنگ کا شکار ہونے والے شہریوں اور کالک پُتے چہروں والے سپاہیوں کا کلوز اپ میں مطالعہ کیا جا سکتا تھا۔ اسپانوی خانہ جنگی (۳۹-۱۹۳۶ء) وہ پہلی جنگ تھی جس کا جدید معنوں میں مشاہدہ کیا گیا (یا جسے ''کور'' کیا گیا)، اور یہ کام لڑائی کی صف بندیوں کے درمیان اور بمباری کا نشانہ بنتے ہوئے شہروں میں ان پیشہ ور فوٹوگرافروں نے انجام دیا جن کی کھینچی ہوئی تصویریں اسپین میں اور اسپین سے باہر اخباروں اور رسالوں میں فوری طور پر شائع ہو گئیں۔ ویت نام میں امریکہ نے جو جنگ لڑی، اور جو پہلی جنگ تھی جس کا، روز بہ روز، ٹیلی وژن کیمروں نے تعاقب کیا، اس کے باعث موت اور تباہی سے گھروں کی ایک ٹیلی قربت (tele-intimacy) قائم ہوئی۔ اس کے بعد سے آج تک ٹھیک اس وقت رونما ہوتے ہوئے قتلِ عام اور جنگوں کی فلمیں مستقل طور پر چھوٹی اسکرین کی ملکی تفریح کا حصہ بن چکی ہیں۔

ایسے ناظرین کے ذہنوں میں جو ہر طرف پیش آتے ہوئے ڈراموں کی زد میں ہیں، کسی مخصوص تصادم کے لیے کوئی مخصوص جگہ پیدا کرنا اس تصادم کے چیدہ چیدہ مناظر کی روزانہ اور بار بار ترسیل کا تقاضا کرتا ہے۔ ایسے لوگوں کے درمیان جو کبھی جنگ کے تجربے سے نہیں گزرے، جنگ کی فہم اب انھی مناظر کی اثرانگیزی کی مصنوع (product) ہے۔

کوئی شے — ان لوگوں کے لیے جو دور بیٹھے اس شے کو ''خبر'' کے طور پر انگیز کر رہے ہیں — حقیقت بن جاتی ہے، کیونکہ اس کی تصویر کھینچی جاتی ہے۔ لیکن وہ سانحہ جو لوگوں پر حقیقت میں گزرا ہے، بجائے خود اپنی پیش کش سے مماثل دکھائی دینے لگتا ہے۔ ورلڈ ٹریڈ سنٹر پر ۱۱ ستمبر ۲۰۰۱ء کو ہونے والے حملے کو، بہت سے ایسے لوگوں کی زبانی جو اس عمارت کے ٹاوروں سے جان بچا کر نکلے یا جنھوں نے قریب سے اسے ہوتے ہوئے دیکھا، پہلے پہل ''غیر حقیقی''، ''سرریئلی''، ''فلم کی طرح'' کے الفاظ میں بیان کیا گیا۔ (خطیر بجٹ والی ہالی وُڈ کی ''ڈزاسٹر'' فلموں کے چار عشروں کے بعد ''یہ بالکل فلم کی طرح لگا'' نے اُس تبصرے کی جگہ لے لی ہے جو اس سے پہلے کسی بڑے سانحے سے بچ کر نکلنے والے لوگوں کی زبان سے، پہلے پہل کی بے یقینی کے احساس کو بیان کرنے کے لیے ادا ہوتا تھا: ''یہ بالکل خواب جیسا لگا۔'')

منظروں کا ایک نہ تھمنے والا سیلاب (ٹیلی وژن، مسلسل چلتے ہوئے وڈیو، فلمیں) ہمارے اردگرد ہے، لیکن جب یاد رکھنے کا سوال آتا ہے تو فوٹوگراف ان سب پر سبقت لے جاتے ہیں۔ یاد ساکت منظروں کو محفوظ کر لیتی ہے؛ واحد منظر اس کی بنیادی اکائی ہے۔ اطلاعات کے اوورلوڈ کے اس دور میں فوٹوگراف کسی شے کا ذہنی احاطہ کرنے کا تیز رفتار طریقہ اور اسے یادداشت میں محفوظ کرنے کی مختصر (compact) ہیئت فراہم کرتا ہے۔ فوٹوگراف کسی اقتباس، مقولے یا ضرب المثل کی طرح ہے۔ ہم میں سے ہر ایک اپنے ذہن میں سیکڑوں فوٹوگراف محفوظ رکھتا ہے، جو فوری طور پر یاد کیے جا سکتے ہیں۔ اسپانوی خانہ جنگی کے دوران کھینچے گئے مشہور ترین فوٹوگراف کا ذکر کیجیے، جس میں ایک رپبلیکن سپاہی بیک وقت دشمن کی گولی اور رابرٹ کاپا (Robert Capa) کے کیمرے کی زد میں ہے، اور تقریباً ہر شخص جس نے اس جنگ کے بارے میں سن رکھا ہے، اپنے ذہن میں اس شخص کی سیاہ وسفید دانے دار شبیہ کو اپنے ذہن میں تازہ کر لے گا جس نے سفید قمیص پہن رکھی تھی، آستینیں موڑ رکھی

تھیں اور ایک چھوٹی سی پہاڑی پر پیچھے کی طرف گر رہا تھا جبکہ اس کے پیچھے کو مڑے ہوئے داہنے ہاتھ سے رائفل چھوٹ کر گر رہی تھی؛ مردہ حالت میں اپنی پرچھائیں پر گر پڑنے سے بس لمحہ بھر پہلے۔

یہ ایک صدمہ انگیز منظر ہے، اور یہی اصل نکتہ ہے۔ صحافت کا حصہ بنا دیے جانے کے نتیجے میں کیمرے سے کھینچی گئی تصویروں سے یہی توقع کی جاتی تھی کہ وہ لوگوں کو متوجہ کریں، چونکائیں، حیرت میں ڈال دیں۔ ۱۹۴۹ء میں جاری ہونے والے رسالے ''پیرس میچ'' (Paris Match) کا اشتہاری نعرہ ہوا کرتا تھا:

The weight of words, the shock of photos.

زیادہ سے زیادہ ڈرامائی (یہ صفت اس سلسلے میں اکثر استعمال کی جاتی ہے) مناظر کی تلاش فوٹوگرافی کے کاروبار کو تحریک دیتی ہے، اور ایک ایسے کلچر کے نارمل پن کا حصہ ہے جس میں صدمہ (shock) صارفیت کا ایک نمایاں محرک اور قدر کا ایک بڑا منبع بن چکا ہے۔ ''حسن ہیجان انگیز ہوگا، ورنہ ہوگا ہی نہیں،'' آندرے بریتوں (Andre Breton) نے اعلان کیا تھا۔ وہ اس جمالیاتی آدرش کو ''سرریئل'' کا نام دیتا تھا، لیکن ایک ایسے کلچر میں جسے تجارتی اقدار کی بالادستی نے بالکل منقلب کر ڈالا ہے، کسی منظر سے چونکانے والا، شورش انگیز، آنکھیں کھول دینے والا ہونے کا مطالبہ نہ صرف بنیادی طور پر حقیقت پسندی پر مبنی معلوم ہوتا ہے بلکہ تجارتی طور پر بھی معقول دکھائی دیتا ہے۔ آخر اپنے پروڈکٹ یا اپنے فن کی طرف لوگوں کی توجہ مبذول کرانے کا اور کون سا طریقہ ہے؟ منظروں کے نہ تھمنے والے سیلاب، اور مٹھی بھر منظروں کی بے تحاشا تکرار کی اس صورت حال میں اور کس طرح رخنہ ڈالا جا سکتا ہے؟ منظر بطور صدمہ اور منظر بطور کلیشے، ایک ہی وجود کے دو پہلو ہیں۔ پینسٹھ برس پہلے تمام فوٹوگراف کسی نہ کسی حد تک نئے پن کی خصوصیت رکھتے تھے۔ (یہ بات ورجینیا وولف کے لیے ناقابل تصور رہی ہوگی — جس کی تصویر بلاشبہ ۱۹۳۷ء میں ''ٹائم'' کے سرورق پر شائع ہوئی تھی — کہ ایک دن اس کا چہرہ ایک بے حد دہرایا ہوا منظر بن کر ٹی شرٹوں، کافی کے مگوں، کتابوں کے لفافوں، فرج پر لگے ہوئے مقناطیسوں، اور کمپیوٹر کے ماؤز پیڈوں پر ظاہر ہو جائے گا۔) ۳۷-۱۹۳۶ء کے موسم سرما میں مظالم کی تصویر کشی کرنے والے فوٹوگراف خال خال ہی ہوتے تھے: ''تھری گنیز'' میں وولف نے جنگ کی ہولناکی کو پیش کرنے والی جن تصویروں کا ذکر کیا ہے وہ کم و بیش خفیہ (clandestine)

علم کا درجہ رکھتی تھیں۔ ہماری صورت حال اس سے بالکل مختلف ہے۔اذیت اور تباہی کو پیش کرنے والی انتہائی مانوس، انتہائی مشہور تصویریں جنگ کے بارے میں کیمرے کی مدد سے حاصل کیے گئے ہمارے علم کا ناگزیر حصہ بن چکی ہیں۔

٭

۱۸۳۹ء میں کیمرے کی ایجاد کے بعد سے فوٹوگرافی موت کی متواتر صحبت میں رہی ہے۔ چونکہ کیمرے سے کھینچی گئی تصویر کسی بھی ایسی شے کا ہو بہو عکس ہوتی ہے جسے اس کے عدسے کے سامنے لایا گیا ہو، اس لیے فوٹوگراف معدوم ہو جانے والے ماضی یا گزرے ہوئے عزیزوں کی یادگار کے طور پر موقلم سے بنائی گئی تصویروں پر فوقیت رکھتے ہیں۔البتہ مرنے کے عمل کو کیمرے کی گرفت میں لے آنا ایک الگ معاملہ تھا: جب تک کیمرے کو اٹھا کر ایک جگہ سے دوسری جگہ لے جایا جانا، تپائی پر رکھا جانا اور تصویر کھینچنے کے لیے تیار کیا جانا ایک سست، زحمت طلب عمل رہا، تب تک کیمرے کی رسائی بھی محدود رہی۔ لیکن جب کیمرا تپائی سے آزاد ہوا، اسے لیے پھرنا حقیقی معنوں میں آسان ہو گیا، اور رینج فائنڈر اور مختلف قسم کے عدسوں کی مدد سے فاصلے پر رہتے ہوئے کسی شے کا قریبی مطالعہ کرنا ممکن ہو گیا، تو تصویرکشی نے ایسی فوری اور مستند نوعیت اختیار کر لی جو بڑے پیمانے پر پیدا کردہ موت کی ہولناکی کی ترسیل کرنے کے معاملے میں کسی بھی لفظی روداد پر فوقیت رکھتی تھی۔اگر کسی واحد سال کا ذکر کرنا ہو جس میں نفرت انگیز حقائق کو نہ صرف ریکارڈ کرنے بلکہ ان کی تعریف متعین کرنے کے معاملے میں کیمرے سے کھینچی ہوئی تصویروں کی طاقت ہر قسم کے پیچیدہ بیانیوں پر غالب آ گئی، تو وہ یقیناً ۱۹۴۵ء کا سال ہوگا، جب اپریل اور اوائل مئی میں برگن بیلسن، بوخن والڈ اور داخاؤ کے ناتسی ہلاکت کیمپوں کو آزاد کرائے جانے کے بعد وہاں کی تصویریں کھینچی گئیں، اور اگست میں یوسوکے یاماہاتا (Yosuke Yamahata) جیسے جاپانی گواہوں نے ہیروشیما اور ناگاساکی کی پوری آبادیوں کو جلا دیے جانے کے بعد کے مناظر کی تصویرکشی کی۔

یوروپ کے لیے صدمے کا یہ دور تین عشروں پہلے ۱۹۱۴ء میں شروع ہو چکا تھا۔ ''جنگِ عظیم'' (اسے کچھ عرصے تک اسی نام سے یاد کیا جاتا رہا) شروع ہونے کے سال بھر کے اندر اندر بہت کچھ جسے ناتغیر پذیر سمجھا جاتا تھا، مخدوش، بلکہ ناقابلِ مدافعت معلوم ہونے لگا۔خودکشی کی حد تک مہلک فوجی جھڑپیں جن سے جنگ میں شریک ملک خود کو علیحدہ کرنے سے قاصر تھے ــــ سب سے بڑھ کر مغربی محاذ

پر خندقوں میں ہر روز پیش آنے والی ہلاکتیں — اکثر لوگوں کو اس قدر بھیانک معلوم ہوتی تھیں کہ لفظ انھیں بیان کرنے کی طاقت نہ رکھتے تھے۔ * حقیقت کی نازک اور پیچیدہ تہہ داری کو لفظوں کی گرفت میں لانے کے ماہرِ فن استاد، فصاحت کے جادوگر، ہنری جیمز (Henry James) نے ۱۹۱۵ء میں ''نیویارک ٹائمز'' سے گفتگو کرتے ہوئے اعلان کیا: ''اس تمام صورت حال کے درمیان آدمی کو اپنے لفظوں کو برتنا بھی اتنا ہی دشوار محسوس ہوتا ہے جتنا اپنے خیالوں کو سہارنا۔ جنگ نے لفظوں کی قوت چوس لی ہے؛ وہ کمزور پڑ گئے ہیں، ابتر ہو گئے ہیں... ''اور ۱۹۲۲ء میں والٹر لپمین (Walter Lippmann) نے لکھا: ''فوٹوگراف آج تخیل پر اسی طرح حکمرانی کرتے ہیں جیسے کل چھپے ہوئے لفظ، اور اس سے بھی پہلے بولے ہوئے لفظ، کیا کرتے تھے۔ وہ مکمل طور پر حقیقی معلوم ہوتے ہیں۔''

کیمرے سے کھینچی گئی تصویروں میں دو متضاد خوبیاں اکٹھی ہو گئی تھیں۔ ان کی معروضیت مستند حیثیت رکھتی تھی۔ اس کے باوجود تصویر میں کسی زاویۂ نظر کا ہونا ناگزیر تھا۔ وہ کسی بھی بیانیے سے بڑھ کر، خواہ وہ کتنا ہی غیر جانبدارانہ کیوں نہ ہو، حقیقت کا ناقابلِ تردید ریکارڈ تھیں، کیونکہ ریکارڈ کرنے کا کام ایک مشین کے ذریعے انجام پاتا تھا۔ اور وہ حقیقت کی گواہی بھی تھیں، کیونکہ ایک شخص تصویر کھینچنے کے لیے موقعے پر موجود رہا تھا۔

فوٹوگراف، ورجینیا وولف دعویٰ کرتی ہے، ''دلیل نہیں ہوتے؛ وہ تو محض (simply) ایک خام سا بیان ہوتے ہیں جس کا تخاطب آنکھ کی جانب ہوتا ہے۔'' سچ یہ ہے کہ وہ ''محض'' (simply) کوئی چیز نہیں ہوتے، اور انھیں کوئی شخص، وولف یا کوئی اور، صرف حقائق کے طور پر نہیں دیکھتا۔ کیونکہ، جیسا کہ وہ اس کے فوراً بعد مزید کہتی ہے، ''آنکھ دماغ سے منسلک ہوتی ہے؛ اور دماغ اعصابی نظام سے۔ اس نظام کے بھیجے ہوئے پیغامات، لپکتے شعلے کی طرح، ماضی کی ہر یاد اور حال کے ہر احساس سے گزرتے ہیں۔'' ہاتھ کی اسی صفائی کی بدولت کیمرے کی تصویریں بیک وقت معروضی ریکارڈ اور شخصی گواہی دونوں کی حیثیت رکھتی ہیں۔ فوٹوگراف حقیقت کے کسی ایک مخصوص، سچ مچ گزرے ہوئے لمحے

---

* سوم (Somme) کی لڑائی کے پہلے دن، یکم جولائی ۱۹۱۶ء کو، ساٹھ ہزار برطانوی فوجی ہلاک یا شدید زخمی ہوئے — اور ان میں سے تیس ہزار لڑائی شروع ہونے کے پہلے آدھ گھنٹے میں۔ ساڑھے چار مہینے کی اس لڑائی کے خاتمے پر دونوں فریقوں کے تیرہ لاکھ افراد ہلاک یا زخمی ہو چکے تھے اور برطانوی اور فرانسیسی محاذ پانچ میل آگے بڑھا تھا۔

کی صحیح نقل بھی ہوتا ہے اور اس حقیقت کی ایک تعبیر بھی — اور یہ وہ کارنامہ ہے جس کی جستجو ادب بہت عرصے سے کرتا آ رہا تھا لیکن جسے لغوی معنوں میں کبھی انجام نہ دے سکا تھا۔

جو لوگ کیمرے سے خلق کیے ہوئے منظروں کی شاہدانہ قوت پر زور دیتے ہیں، انھیں ان منظروں کو خلق کرنے والے شخص کی موضوعیت کے سوال سے گریز کرنا پڑتا ہے۔ مظالم کی فوٹوگرافی میں لوگ شہادت کا وزن تو دیکھنا چاہتے ہیں لیکن ہنرمندی (artistry) کے کسی شائبے کے بغیر، جسے عدم خلوص، یا محض مصنوعی پن کا مترادف خیال کیا جاتا ہے۔ جہنمی واقعات کی تصویریں اس وقت زیادہ مستند معلوم ہوتی ہیں جب ان میں وہ تاثر نہ ہو جو ''درست'' لائٹنگ یا کمپوزیشن سے پیدا ہوتا ہے، کیونکہ تصویر کھینچنے والا یا تو غیر پیشہ ور ہے یا — اتنے ہی کارآمد طور پر — کئی مانوس فن مخالف (anti-art) طریقوں میں سے کوئی طریقہ اختیار کیے ہوئے ہے۔ ہنرمندی کے اعتبار سے کم درجے کا ہونے کے باعث ایسی تصویروں کو کم مصنوعی سمجھا جاتا ہے — کیونکہ اذیت دہی کے تمام وسیع طور پر نشر کیے جانے والے مناظر اب اس شک کی زد میں رہتے ہیں — اور ساتھ ہی سہل ہمدردی یا ستم رسیدہ شخص کے ساتھ خود کو شناخت کر پانے کا جذبہ ابھارنے کا امکان بھی ان میں کم خیال کیا جاتا ہے۔

کم ہنرمندانہ تصویروں کا ایک مخصوص قسم کے استناد کا حامل ہونے کی وجہ سے محض خیر مقدم ہی نہیں کیا جاتا، بلکہ یادگار، پُرگو تصویر کے معیارات اس قدر لچکدار ہو گئے ہیں کہ ان میں سے بعض شاہکار تصویروں کے ساتھ مقابلے میں بھی رکھی جاتی ہیں۔ اس کی تصدیق ستمبر ۲۰۰۱ء میں مین ہیٹن کے سوہو (SoHo) کے اسٹورفرنٹ میں منعقد کی جانے والی ان تصویروں کی نمائش سے ہوئی جس میں ورلڈ ٹریڈ سنٹر کو تباہ ہوتے ہوئے دکھایا گیا تھا۔ *Here is New York* کے عنوان سے منعقد ہونے والی اس نمائش کے منتظموں نے ہر شخص — پیشہ ور اور شوقیہ فوٹوگرافی کرنے والے — کو جس کے پاس عمارت پر ہونے والے حملے اور اس کے بعد کے مناظر محفوظ ہوں، اپنی تصویریں نمائش کے لیے جمع کرانے کی عام دعوت دی تھی۔ اولین ہفتوں میں یہ دعوت ایک ہزار سے زائد افراد نے قبول کی، اور اپنی کھینچی ہوئی تصویریں جمع کرانے والے ہر شخص کی کم سے کم ایک تصویر نمائش میں ضرور شامل کی گئی۔ یہ تمام تصویریں، فوٹوگرافروں کے نام یا عنوان کے بغیر، دونوں تنگ کمروں کی دیواروں پر ٹنگی ہوئی، یا کمپیوٹر کے مانیٹر پر (اور نمائش کی ویب سائٹ پر) سب کی نظروں کے سامنے تھیں، اور اعلیٰ کوالٹی کے

اِنک جیٹ پرنٹ آؤٹ کی صورت میں خریداری کے لیے بھی دستیاب تھیں اور ان کی قیمت محض پچیس ڈالر تھی (اس سے جمع ہونے والی رقم ۱۱ ستمبر کو مارے جانے والوں کے بچوں کی مدد کے لیے قائم کیے گئے فنڈ میں دی جانے والی تھی)۔ خریدنے کے بعد ہی خریدنے والے کو معلوم ہوتا تھا کہ اس نے گیلس پیریس (Gilles Peress) کی کھینچی ہوئی تصویر خریدی ہے (جو نمائش کے منتظموں میں سے ایک تھا) یا جیمز ناچتوے (James Nachtwey) کی، یا کسی ریٹائرڈ اسکول ٹیچر کی کھینچی ہوئی، جس نے اپنے کم کرائے والے ولیج اپارٹمنٹ کی خوابگاہ کی کھڑکی سے جھک کر شمالی مینار کے گرنے کا منظر اپنے پوائنٹ اینڈ شوٹ کیمرے میں قید کر لیا تھا۔ نمائش کے ذیلی عنوان ''تصویروں کی جمہوریت'' سے اشارہ ملتا تھا کہ نمائش میں حصہ لینے والے غیر پیشہ ور، شوقیہ فوٹو گرافروں کا کام بھی اتنا ہی اچھا ہے جتنا پیشہ ور عکس گیروں کا۔ اور بلاشبہ یہ بات درست تھی ــــ جس سے ثقافتی جمہوریت کے بارے میں نہ سہی، فوٹوگرافی کے بارے میں ایک بات ثابت ہوگئی۔ فوٹوگرافی نمایاں فنون میں واحد فن ہے جس میں پیشہ ورانہ تربیت اور برسوں کا تجربہ ایک ماہر فوٹوگرافر کو کسی غیر تربیت یافتہ، ناتجربہ کار فوٹوگرافر پر فوقیت نہیں دلاتا ــــ اس کے کئی اسباب ہیں، جن میں سے ایک یہ بھی ہے کہ تصویر کے کھینچے جانے کے عمل میں اتفاق (یا قسمت) کا بھی بہت عمل دخل ہوتا ہے، اور بے ساختگی، بھدے پن اور ناقص پن کو قابلِ ترجیح سمجھا جاتا ہے۔ (ادب میں اس سے مماثل کوئی خصوصیت نہیں پائی جاتی، اور وہاں اتفاق یا قسمت کا عمل دخل نہ ہونے کے برابر ہے اور زبان کی نفاست عموماً معیوب خیال نہیں کی جاتی؛ یہ خصوصیت مظاہراتی فنون میں بھی نہیں پائی جاتی جن میں مکمل تربیت اور روزانہ ریاض کے بغیر حقیقی کامیابی حاصل کرنا ناممکن ہے؛ فلم سازی میں بھی نہیں جہاں ان فن مخالف تعصبات کا کوئی خاص چلن نہیں جو معاصر آرٹ فوٹوگرافی میں عام ہیں۔)

خواہ کسی فوٹوگراف کو کوئی سادہ خیال (naive) شے سمجھا جائے یا کسی تجربہ کار ماہرِ فن کا فن پارہ، اس کے معنی ــــ اور دیکھنے والے کے ردِعمل ــــ کا انحصار اس بات پر ہے کہ اسے کس غلط یا صحیح طور پر شناخت کیا گیا ہے؛ گویا معنی اور ردِعمل الفاظ پر منحصر ہیں۔ مذکورہ نمائش کو منعقد کرنے کے تصور، اس کے مخصوص وقت اور مقام، اور اسے دیکھنے والے گرویدہ لوگوں نے اسے اس اصول سے ایک طرح کا استثنیٰ بخش دیا تھا۔ نیویارک کے سنجیدہ شہریوں کو، جو ۲۰۰۱ء کے پورے موسمِ خزاں کے دوران ہر روز پرنس اسٹریٹ پر *Here is New York* نامی نمائش دیکھنے کے لیے قطار میں کھڑے رہا کرتے تھے،

تصویروں کے عنوانات کی ضرورت نہ تھی۔ جو کچھ ان کی نظروں کے سامنے تھا اس سے وہ کم نہیں بلکہ بہت زیادہ مانوس تھے — ایک ایک عمارت، ایک ایک گلی سے — آگ، ریزہ ریزہ ہوتی چیزوں، خوف، تھکن، اور غمزدگی سے۔ لیکن، بلاشبہ، ایک دن آئے گا جب ان تصویروں کو عنوانات کی ضرورت ہوگی۔ اور انھیں دیکھنے یا ان مناظر کو یاد رکھنے کے نادرست انداز، اور ان تصویروں کے نئے نظریاتی استعمالات کا پیدا کردہ فرق نمایاں ہوجائے گا۔

عام طور پر، اگر موضوع سے کسی قدر فاصلہ موجود ہو، فوٹوگراف جو کچھ ''کہتا'' ہے اسے کئی طریقوں سے پڑھا جاسکتا ہے۔ آخرکار ہر شخص اس میں وہی کچھ پڑھتا ہے جو اس کے خیال میں اسے ''کہنا چاہیے''۔ جیسا کہ فلم کے پہلے نظریہ ساز لیو کولیشوف (Lev Kuleshov) نے ۱۹۲۰ء کے عشرے میں ماسکو میں کیے گئے اپنے مشہور تجربے میں دکھایا، اگر ایک اداکار کے کسی بھی قسم کے تاثر سے عاری چہرے کے طویل شاٹ کے بیچ بیچ میں مختلف قسم کے شاٹ — مثلاً بھاپ اُڑاتا ہوا سوپ کا پیالہ، تابوت میں لیٹی ہوئی عورت، کھلونا ریچھ سے کھیلتا ہوا بچہ — ڈالے جائیں تو دیکھنے والے اس اداکار کے چہرے کے تاثرات کی گہرائی اور وسعت کو بے حد سراہیں گے۔ ساکت تصویروں کے معاملے میں ہم اس انسانی ڈرامے کی بابت اپنے علم کو کام میں لاتے ہیں جس سے کسی تصویر کا تعلق ہوتا ہے۔ ڈیوڈ سیمور 'چم' (David Seymour 'Chim') کی کھینچی ہوئی مشہور اور بار بار چھاپی جانے والی تصویر، جس کا عنوان ''زمین کی تقسیم کی میٹنگ، ایکسٹریمادورا، اسپین، ۱۹۳۶ء'' ہے، اور جس میں ایک دبلی، خستہ حال عورت کو دکھایا گیا ہے جو اپنے شیرخوار بچے کو سینے سے لگائے، اوپر آسمان کو دیکھ رہی ہے (عزم سے؟ اندیشے سے؟)، اکثر اس طرح یاد کی جاتی ہے کہ اس میں عورت آسمان پر حملہ آور بمبار جہازوں کو دیکھ رہی ہے۔ اس کے چہرے پر، اور اس کے آس پاس کھڑے لوگوں کے چہروں پر بھی، سراسیمگی کا تاثر دکھائی دیتا ہے۔ یادداشت نے، اپنی ضرورت کے مطابق، منظر میں تبدیلی پیدا کرلی ہے اور چم کی تصویر کو ایک علامتی درجہ عطا کردیا ہے، اُس شے کے سلسلے میں نہیں جو عنوان کے مطابق اس تصویر میں دکھائی گئی ہے — یعنی جنگ شروع ہونے سے چار مہینے پہلے کھلے آسمان تلے ہونے والی ایک سیاسی میٹنگ — بلکہ اس شے کے سلسلے میں جو اسپین میں بہت جلد واقع ہونے والی تھی اور جس کے زبردست اثرات پیدا ہونے والے تھے: یعنی یوروپ میں پہلی بار جنگ کے ایک باقاعدہ حربے کے طور پر شہروں اور دیہاتوں کو

تباہ و برباد کرنے کی غرض سے کی جانے والی ہوائی بمباری۔* بہت جلد آسمان سچ مچ ان لڑاکا طیاروں سے بھر گیا جو اسی قسم کے بے زمین کسانوں پر، جو چم کی کھینچی ہوئی تصویر میں دکھائے گئے تھے، ہوائی بمباری کے لیے آئے تھے۔ (اس تصویر میں دکھائی گئی عورت کے چہرے پر، اس کی سکڑی ہوئی بھنوؤں، آدھی مچی ہوئی آنکھوں اور ذرا سے کھلے ہوئے منہ پر ایک بار پھر نگاہ ڈالیے۔ کیا اس کے چہرے کا تاثر

---

*فرانکو کی بہیمانہ جنگ بازی کے سلسلے میں کوئی اور بات اس قدر یاد نہیں رکھی گئی جتنے یہ ہوائی حملے، جو بیشتر جرمن ایرفورس کے اس خصوصی دستے نے کیے تھے جنھیں ہٹلر نے فرانکو کی مدد کے لیے بھیجا تھا، اور جن کو پکاسو نے اپنے شاہکار ''گورنیکا'' میں یادگار بنادیا۔ لیکن یہ ہوائی بمباری کی پہلی مثال نہیں تھی۔ پہلی جنگِ عظیم کے دوران کہیں کہیں، نسبتاً کم اثر نوعیت کی، ہوائی بمباری کی گئی تھی۔ مثلاً جرمنوں نے پہلے زیپلنوں (Zeppelins) سے اور پھر طیاروں سے کئی شہروں پر حملے کیے تھے جن میں لندن، پیرس اور آنٹورپ شامل تھے۔ اس سے کہیں زیادہ ہلاکت خیز حملے ـــــ جن کا آغاز اکتوبر ۱۹۱۱ء میں طرابلس کے نزدیک اطالوی لڑاکا طیاروں کے حملے سے ہوا ـــــ یوروپی ملک اپنی نوآبادیات پر کرتے چلے آرہے تھے۔ برطانیہ کی جن نوآبادیوں میں زیادہ شورش برپا تھی وہاں ان حملوں کو، جنھیں ''ایر کنٹرول آپریشن'' کا نام دیا جاتا تھا، امن و امان قائم رکھنے کے لیے کثیر زمینی فوج رکھنے کا ایک ارزاں اور قابل ترجیح متبادل سمجھا جاتا تھا۔ ان نوآبادیات میں سے ایک عراق تھا جو (فلسطین کے ساتھ) پہلی جنگِ عظیم کے بعد سلطنتِ عثمانیہ کی شکست و ریخت ہونے پر مالِ غنیمت کے طور پر برطانیہ کے قبضے میں آیا تھا۔ ۱۹۲۰ء اور ۱۹۲۴ء کے درمیانی عرصے میں تازہ قائم شدہ رائل ایرفورس عراقی دیہاتوں کو، عموماً دور افتادہ علاقوں میں، متواتر نشانہ بناتی رہی جہاں باغی مقامی باشندوں کے پناہ حاصل کرنے کا امکان تھا۔ ان حملوں کی حکمتِ عملی، جیسا کہ رائل ایرفورس کے ایک ونگ کمانڈر نے بیان کیا، یہ تھی کہ ''مکانوں، بکینوں، کھیتوں اور مویشیوں پر مسلسل، دن رات'' بمباری کی جاتی رہے۔

۱۹۳۰ء کے عشرے میں رائے عامہ جس بات سے دہشت میں مبتلا ہوئی وہ یہ تھی کہ ہوائی بمباری سے شہریوں کا قتلِ عام اسپین میں ہو رہا تھا: اس قسم کی چیزیں ''یہاں'' پیش نہیں آنی چاہییں۔ جیسا کہ ڈیوڈ ریف (David Rieff) نے نشان دہی کی ہے، اسی قسم کے احساس نے ۱۹۹۰ء کے عشرے میں بوسنیا میں سربوں کے کیے ہوئے مظالم کی طرف توجہ مبذول کرائی جن میں جنگ کے اوائلی دنوں میں اومارسکا کے ہلاکت کیمپوں سے لے کر سربرینکا میں ہونے والا قتلِ عام تک شامل تھا۔ موخرالذکر واقعے میں، جب اقوامِ متحدہ کی حفاظتی فوج کی ولندیزی بٹالین نے شہر کا پہرہ چھوڑ کر اسے جنرل راٹکو ملادک کے حوالے کیا، اس کی تمام مردانہ آبادی کو جو فرار نہیں ہو سکی تھی (یعنی آٹھ ہزار سے زیادہ مردوں اور نوعمر لڑکوں کو) ایک جگہ جمع کر کے فائرنگ سے ہلاک کیا گیا اور اجتماعی قبروں میں دفن کر دیا گیا۔ اس سے پیدا ہونے والا احساس، ڈیوڈ ریف کے مطابق، کچھ یہ تھا: ایسی چیزیں یہاں، یوروپ میں، ''اب مزید'' نہیں ہونی چاہییں۔

اب بھی سراسیمگی کا ہے؟ کہیں ایسا تو نہیں لگتا کہ اس نے آنکھوں پر پڑتی ہوئی سورج کی شعاعوں کے باعث آنکھیں میچ رکھی ہیں؟)

جو فوٹوگراف ورجینیا وولف کو موصول ہوے، انھیں جنگ کی طرف کھلنے والی کھڑکی، یعنی اپنے موضوع کے شفاف مناظر، کے طور پر دیکھا جاتا ہے۔ وولف کو اس بات سے کوئی غرض نہیں کہ ان میں سے ہر تصویر کا ایک ''مصنف'' ہے — یعنی یہ تصویریں ''کسی شخص'' کے نقطۂ نظر کی نمائندگی کرتی ہیں — حالانکہ ۱۹۳۰ء کے عشرے کے آخری چند برس ہی وہ زمانہ تھا جب کیمرے کی مدد سے جنگ اور جنگ میں ڈھائے جانے والے مظالم کی انفرادی گواہی دینے کا پیشہ وجود میں لایا گیا۔ ایک وقت تھا جب جنگ کے فوٹوگراف زیادہ تر روزناموں اور ہفتہ وار اخباروں میں چھپتے تھے۔ (اخباروں میں فوٹوگراف شائع ہونے کا آغاز ۱۸۸۰ء میں ہوا تھا۔) بعد میں ''نیشنل جیوگرافک'' اور *Berliner Illustrierte Zeitung* جیسے جریدوں کے ساتھ ساتھ، جو کیمرے سے کھینچی گئی تصویروں کو السٹریشن کے طور پر شائع کرتے تھے، کثیرالاشاعت ہفتہ وار رسالوں کا آغاز ہوا، جن میں فرانس سے جاری ہونے والا رسالہ *Vu* (۱۹۲۹ء)، امریکہ کا *Life* (۱۹۳۶ء)، اور برطانیہ کا *Picture Post* (۱۹۳۸ء) نمایاں تھے، جو مکمل طور پر تصویروں (اور تصویروں کے ساتھ درج مختصر عبارتوں) اور ''تصویری کہانیوں'' پر مشتمل ہوتے تھے جن میں کم از کم چار پانچ سلسلہ وار تصویروں سے کوئی کہانی بیان کی جاتی تھی اور اس کے بعد آنے والی بیانیہ کہانی ان مناظر کے ڈرامائی اثر کو اور زیادہ ابھارتی تھی۔ اس کے برعکس اخباروں میں تصویر — صرف ایک تصویر — کسی خبری کہانی کے ساتھ شائع ہوتی تھی۔

مزید یہ کہ اخبار میں شائع ہونے والی کسی جنگ کی تصویر کے اردگرد الفاظ کا گھیرا ہوتا تھا (یعنی جس مضمون کی السٹریشن کے طور پر یہ تصویر شائع ہوتی تھی وہ اور دوسرے مضامین)۔ ان تصویری رسالوں میں زیادہ تر اس کی مسابقت کسی اور تصویر سے ہوتی تھی جو کچھ اور کہہ رہی یا بیچ رہی ہوتی تھی۔ جب کاپا (Capa) کی مشہور تصویر، جس میں ایک ریپبلکن فوجی کو موت کے لمحے میں دکھایا گیا ہے، ''لائف'' رسالے کے ۱۲ جولائی ۱۹۳۷ء کے شمارے میں داہنے ہاتھ کے پورے صفحے پر شائع ہوئی تو اس کے برابر والے صفحے پر مردانہ ہیر کریم Vitalis کا پورے صفحے کا اشتہار چھپا ہوا تھا جس میں ایک چھوٹی تصویر میں ایک شخص کو ٹینس کھیلتے اور بڑے پورٹریٹ میں اسی شخص کو سفید ڈنر جیکٹ میں ملبوس دکھایا گیا

تھا اور اس کے درست مانگ نکالے ہوئے بال قرینے سے سنورے ہوئے جگمگا رہے تھے۔* یہ آمنے سامنے کے صفحے — جن میں سے ہر ایک پر کیمرے کا مخصوص استعمال یہ فرض کیے ہوئے ہے کہ مقابل کے صفحے پر دوسری تصویر نظر نہیں آ رہی — اب نہ صرف بے ڈھنگے معلوم ہوتے ہیں بلکہ عجیب طور سے کسی گئے گزرے دور سے متعلق لگتے ہیں۔

ایسے نظام میں جو مناظر کی کثیر ترین پیداوار اور ترسیل پر بنیاد رکھتا ہو، گواہی دینے کا عمل ایسے ممتاز ترین گواہوں کا تقاضا کرتا ہے جو اہم، مضطرب کن تصویریں کھینچ کر لانے کے سلسلے میں اپنی دلیری اور جوش و خروش کی زبردست شہرت رکھتے ہوں۔ ''پکچر پوسٹ'' کے اولین شماروں میں سے ایک (۳ دسمبر ۱۹۳۸ء) میں کاپا کی کھینچی ہوئی اسپانوی خانہ جنگی کی تصویروں کا ایک پورٹ فولیو شائع کیا گیا، اور اس شمارے کے سرورق پر اس خوبرو فوٹوگرافر کا ہیڈ شاٹ چھاپا گیا جس میں اسے پروفائل میں اپنی آنکھ سے کیمرا لگائے دکھایا گیا تھا، اور اس کے ساتھ یہ عبارت درج تھی ''دنیا کا عظیم ترین جنگی فوٹوگرافر: رابرٹ کاپا''۔ جنگ پر نکلنے کا وہ گلیمر جو جنگ مخالف گروہ میں اس وقت تک باقی تھا، جنگی فوٹوگرافروں کو ورثے میں ملا، خصوصاً اس وقت جب یہ احساس پیدا ہوا کہ جنگ ان نادر تنازعوں میں سے ہے جب آدمی کے ضمیر کو کسی فریق کا ساتھ دینے کے فیصلے پر مجبور ہونا پڑتا ہے۔ (تقریباً ساٹھ برس بعد بوسنیا کی جنگ نے ان خبرنگاروں میں اس سے ملتا جلتا جوش و خروش پیدا کیا جنھوں نے محصور شہر سرائیوو میں کچھ وقت گزارا۔) اور ۱۸-۱۹۱۴ء کی جنگ کے برعکس جو، جنگ کے بہت سے فاتحین کے خیال میں بھی، ایک زبردست غلطی تھی، دوسری ''عالمی جنگ'' جیتنے والوں کو ایک ضروری جنگ محسوس ہوئی، ایک ایسی جنگ جسے لڑا جانا لازمی تھا۔

تصویری صحافت (photojournalism) نے اپنے قدم ۱۹۴۰ء کے عشرے میں — یعنی

---

* کاپا کی یہ مذکورہ تصویر، جسے اس وقت تک خاصا سراہا جا چکا تھا، خود اس کے بیان کے مطابق ۵ ستمبر ۱۹۳۶ء کو کھینچی گئی تھی اور پہلی بار ۲۳ ستمبر ۱۹۳۶ء کو *Vu* رسالے میں شائع ہوئی تھی۔ اس کے نیچے اسی زاویے سے اور اسی روشنی میں کھینچی ہوئی ایک اور تصویر تھی جس میں اسی پہاڑی کے اسی مقام پر ایک اور ریپبلکن فوجی کو اس حالت میں گرتے ہوئے دکھایا گیا تھا کہ اس کی رائفل اس کے داہنے ہاتھ سے چھوٹ کر گر رہی تھی؛ یہ دوسری تصویر کبھی دوبارہ شائع نہیں کی گئی۔ پہلی تصویر کچھ عرصے بعد ایک اخبار *Paris-Soir* میں بھی شائع کی گئی۔

جنگ کے زمانے میں — مضبوطی سے جمائے۔ یہ جنگ، جو جدید دور کی سب سے کم متنازعہ جنگ تھی، جس کے منی برانصاف ہونے پر ۱۹۴۵ء میں نازی شر کے مکمل انکشاف نے تصدیق کی مہر ثبت کر دی، تصویری صحافیوں کے لیے ایک نیا جائز مقام پیدا کر دیا، ایک ایسا مقام جو بائیں بازو سے تعلق رکھنے والے ان منحرفین کو حاصل نہیں تھا جنھوں نے ان دونوں جنگوں کے درمیانی عرصے میں کیمرے سے کھینچی گئی تصویروں کو سنجیدگی سے استعمال کیا تھا؛ ان لوگوں میں ''جنگ کے خلاف جنگ!'' کا مصنف فریڈرخ بھی شامل تھا اور اپنی اولین تصویروں کا خالق رابرٹ کاپا بھی جو سیاسی طور پر وابستہ فوٹوگرافروں کی اس نسل کا محبوب ترین شخص تھا جو جنگ اور اس کا شکار ہونے والوں کو اپنے کام کا مرکز بنائے ہوئے تھے۔ اس نئے مین اسٹریم روشن خیال اتفاق رائے کے ابھرنے کے بعد جس کی رو سے شدید سماجی مسائل قابلِ حل سمجھے جاتے تھے، فوٹوگرافر کے روزگار اور آزادی کے سوالات نے نمایاں اہمیت حاصل کر لی۔ اس کا ایک نتیجہ یہ نکلا کہ کاپا نے، اپنے چند دوستوں کے ساتھ مل کر جن میں چم اور آنری کارتیئر بریسوں (Henri Cartier-Bresson) بھی شامل تھے، ۱۹۴۷ء میں پیرس میں میگنم فوٹو ایجنسی کے نام سے ایک کوآپریٹو کی بنیاد رکھی۔ میگنم — جس نے بہت تیزی سے تصویری صحافیوں کے سب سے زیادہ موثر اور باوقار اتحاد کی حیثیت حاصل کر لی — کے قیام کا فوری مقصد عملی نوعیت کا تھا، یعنی یہ کہ ان تصویری رسالوں کے روبرو فری لانس فوٹوگرافروں کی نمائندگی کی جائے جو ان کو مختلف اسائنمنٹس پر بھیجتے تھے۔ اس کے ساتھ ساتھ میگنم کے چارٹر میں، جو جنگ کے فوری بعد قائم کی جانے والی نئی بین الاقوامی تنظیموں اور انجمنوں کے چارٹروں کی طرح اخلاقی رنگ رکھتا تھا، تصویری صحافیوں کے لیے ایک وسیع تر، اخلاقی وزن کے حامل مشن کا بھی اعلان کیا گیا: ہر قسم کے شاونسٹ تعصبات سے آزاد ہو کر، منصف مزاج گواہوں کے طور پر اپنے دور کی روداد تیار کرنا، خواہ وہ دور جنگ کا ہو یا امن کا۔

میگنم کی آواز میں فوٹوگرافی نے اپنے عالمی منصوبے کا اعلان کیا۔ فوٹوگرافر کی قومیت اور قومی صحافیانہ وابستگی، اصولی طور پر، غیر اہم قرار پائی۔ فوٹوگرافر کہیں کا بھی ہو سکتا تھا۔ اور اس کا خاص موضوع (beat) ''دنیا'' تھی۔ فوٹوگرافر ایک سیلانی تھا جسے جنگوں سے غیر معمولی دلچسپی تھی (کیونکہ بہت سی جنگیں جاری تھیں) اور محاذِ جنگ اس کی پسندیدہ منزل تھی۔

لیکن جنگ کی یاد، کسی بھی اَور یاد کی طرح، بیشتر مقامی نوعیت کی ہوتی ہے۔ آرمینی باشندے، جن کی اکثریت جلاوطن ہے، آرمینیوں کے ۱۹۱۵ء کے قتل عام کی یاد کو زندہ رکھے ہوئے ہیں؛ یونان کے لوگ یونان کی اس خوں آشام خانہ جنگی کو نہیں بھولتے جو ۱۹۴۰ء کے عشرے کے آخری برسوں میں جاری رہی۔ لیکن کسی جنگ کے اپنے گردوپیش سے بلند ہو کر بین الاقوامی توجہ کا مرکز بننے کے لیے ضروری ہے کہ اسے کسی نہ کسی طرح استثنائی حیثیت میں دیکھا جا رہا ہو، جیسا کہ جنگوں کو دیکھا جاتا ہے، اور جو متحارب فریقین کے متصادم مفادات سے بڑھ کر کسی چیز کی نمائندگی کرتی ہو۔ بیشتر جنگیں یہ مطلوبہ وسیع تر مفہوم حاصل نہیں کر پاتیں۔ اس کی ایک مثال: چاکو (Chaco) کی جنگ (۱۹۳۲-۳۵ء)، ایک ایسی قصابیت جس میں بولیویا (آبادی دس لاکھ) اور پیراگوے (آبادی ۳۵ لاکھ) نے حصہ لیا اور جس میں ایک لاکھ فوجی ہلاک ہوئے۔ اس جنگ کو جرمن تصویری صحافی وِلی روگے (Willie Ruge) نے کور کیا جس کی نہایت عمدہ کلوز اپ تصویریں اس جنگ کی طرح بھلائی جا چکی ہیں۔ لیکن ۱۹۳۰ء کے عشرے کے نصف آخر میں پیش آنے والی اسپانوی خانہ جنگی، ۱۹۹۰ء کے عشرے کے وسط میں ہونے والی بوسنیا کے خلاف سربوں اور کروٹوں کی جنگیں، اور ۲۰۰۰ء میں یکایک شدید ہو جانے والا فلسطینی اسرائیلی تنازعہ — ان سب کو بہت سے کیمروں کی یقینی توجہ حاصل ہوئی کیونکہ ان میں وسیع تر جدوجہد کے معنی موجود تھے: اسپانوی خانہ جنگی اس لیے کہ اس میں فاشزم کے خطرے کے خلاف موقف اختیار کیا گیا تھا، اور اس لیے بھی (یہ بعد میں دیکھنے پر معلوم ہوا) کہ وہ آئندہ پیش آنے والی یوروپی یا ''عالمی'' جنگوں کے لیے ایک طرح کی ڈریس ریہرسل تھی؛ بوسنیا کی جنگ اس لیے کہ اس میں جنوبی یوروپ کے ایک ملک نے، جو اپنی آزادی اور اپنا کثیر ثقافتی رنگ برقرار رکھنا چاہتا تھا، اس خطے کی بالادست طاقت اور اس کے نسلی صفائی کے فسطائی پروگرام کے خلاف مزاحمتی موقف اختیار کیا؛ اور جن علاقوں پر اسرائیلی یہودیوں اور فلسطینیوں دونوں کا دعویٰ ہے، ان کے کردار اور اندازِ حکمرانی کے سوال پر اب تک جاری تنازعہ کئی نازک نکات کی وجہ سے، جن میں یہودیوں کی قدیم شہرت یا بدنامی، نازیوں کے ہاتھوں یوروپی یہودیوں کے قتل عام کی منفرد گونج، اسرائیل کو امریکہ کی طرف سے ملنے والی خصوصی حمایت، اور اسرائیل کو ایک نسلی امتیاز کے حامل اور ۱۹۶۷ء کی جنگ میں فتح کیے ہوئے علاقوں پر وحشیانہ طور پر قابض ملک کے طور پر شناخت کیا جانا شامل ہیں۔ اس دوران میں ان سے کہیں زیادہ ظالمانہ

جنگیں پیش آئی ہیں جن میں شہریوں کو ہوائی بمباری اور زمینی قتل عام کے ذریعے بڑی تعداد میں ہلاک کیا گیا ہے (سوڈان میں کئی عشروں سے جاری خانہ جنگی، کردوں کے خلاف عراقی مہم، چیچنیا پر روسی حملہ اور قبضہ) جن کی تصویریں نسبتاً بہت کم سامنے آئی ہیں۔

۱۹۵۰ء، ۱۹۶۰ء کے عشروں اور ۱۹۷۰ء کے عشرے کے اوائلی برسوں میں پیش آنے والے جن مصائب کی قابلِ تعریف فوٹو گرافروں نے یادگار انداز میں تصویر کشی کی تھی — مثلاً ورنر بشوف (Werner Bischof) کی کھینچی ہوئی ہندوستان میں قحط کا شکار ہونے والوں کی تصویریں، ڈون میکیولن (Don McCullin) کی کھینچی ہوئی بیافرا میں جنگ اور قحط کا نشانہ بننے والوں کی تصویریں، ڈبلیو یوجین سمتھ (W. Eugene Smith) کی کھینچی ہوئی جاپانی ماہی گیر دیہات میں ہلاکت خیز آلودگی کے متاثرین کی تصویریں — وہ زیادہ تر ایشیا اور افریقہ میں رونما ہوئے تھے۔ ہندوستانی اور افریقی قحط محض ''قدرتی'' آفات نہیں تھے؛ انھیں پیش آنے سے روکا جا سکتا تھا؛ وہ بہت بڑے پیمانے پر کیے گئے جرائم تھے۔ اور میناماتا (جاپان) میں جو کچھ ہوا وہ تو واضح طور پر ایک جرم تھا: چیسو کارپوریشن کو اچھی طرح معلوم تھا کہ وہ جاپانی خلیج میں پارے سے آلودہ فضلہ ڈال رہی ہے۔ (یہ تصویریں کھینچنے کے ایک سال بعد چیسو کارپوریشن کے غنڈوں نے، جنھیں سمتھ کی تصویری تفتیش کا ہمیشہ کے لیے خاتمہ کر دینے کے احکام دیے گئے تھے، اس پر حملہ کر کے اسے شدید اور مستقل طور پر زخمی کر ڈالا۔) لیکن جنگ سب سے بڑا جرم ہے، اور ۱۹۶۰ء کے عشرے کے وسط سے لے کر اب تک جنگوں کی کوریج کرنے والے مشہور ترین فوٹو گرافروں میں سے بیشتر یہ سمجھتے آئے ہیں کہ ان کا کام جنگ کا ''اصل'' چہرہ دکھانا ہے۔ تشدد کا نشانہ بننے والے ویت نامی دیہاتیوں اور جبراً بھرتی کیے گئے زخمی امریکی سپاہیوں کی تصویروں نے، جو ۱۹۶۲ء کے بعد لیری بروز (Larry Burroughs) نے کھینچیں اور ''لائف'' رسالے نے شائع کیں، ویت نام میں امریکی موجودگی کے خلاف احتجاج کو یقیناً بہت تقویت دی۔ (بروز ۱۹۷۱ء میں، چار دوسرے فوٹو گرافروں کے ساتھ، اس وقت مارا گیا جب وہ سب ایک امریکی فوجی ہیلی کاپٹر پر سوار لاؤس میں واقع ہوچی منہ ٹریل کے اوپر سے گزر رہے تھے۔ ''لائف'' رسالہ بھی ۱۹۷۲ء میں بند ہو گیا جس سے ان بہت سے لوگوں کو، جن میں میں بھی شامل تھی، سخت مایوسی ہوئی جنھوں نے اس میں چھپنے والی جنگ اور آرٹ کی تصویروں پر پرورش اور تعلیم پائی تھی۔) بروز پہلا اہم

فوٹوگرافر تھا جس نے کسی پوری جنگ کی کوریج رنگین تصویروں میں کی، جو حقیقت سے مماثلت، یعنی صدمہ انگیزی، کی جانب ایک اور قدم تھا۔ موجودہ سیاسی موڈ میں، جو کئی عشروں بعد فوج کے حق میں دوستانہ ہے، کھوکھلی آنکھوں والے شوربخت امریکی فوجیوں کی تصویریں، جو کبھی فوج کشی اور سامراجیت کے خلاف بغاوت کا سبق دیتی تھیں، آج مثبت طور پر متاثر کن معلوم ہوسکتی ہیں۔ ان کا نظرثانی شدہ موضوع یہ ہے: عام امریکی نوجوان، جو اپنا ناگوار لیکن قابل فخر کردار انجام دے رہے ہیں۔

یورپ کو چھوڑ کر، جسے اس امر میں استثنیٰ حاصل ہے کہ اس نے جنگ آزمائی کا انتخاب نہ کرنے کے حق کا دعویٰ کیا ہے، یہ بات ہمیشہ کی طرح آج بھی سچ ہے کہ حکومتیں جنگ چھیڑنے یا جاری رکھنے کا جو بھی جواز پیش کریں گی، بیشتر لوگ اس پر کوئی سوال نہیں اٹھائیں گے۔ کسی جنگ کے حقیقی معنوں میں غیر مقبول ہوجانے کے لیے بہت خاص قسم کے حالات درکار ہوتے ہیں۔ (خود اپنے مارے جانے کا خطرہ لازمی طور پر ان حالات میں شامل نہیں ہوتا۔) جب جنگ واقعی غیر مقبول ہوتی ہے تب فوٹوگرافروں کے جمع کیے ہوے یہ تمام مناظر، جو ان کے خیال میں تنازعے کی پردہ کشائی کرتے ہیں، بہت کام آتے ہیں۔ لیکن جب جنگ کے خلاف احتجاج غیر موجود ہو تب یہی جنگ مخالف تصویریں اس انداز میں پڑھی جاسکتی ہیں کہ ان میں ایک ایسی ناگزیر جدوجہد کے مقابل جس کا خاتمہ صرف فتح یا شکست پر ممکن ہے، سورمائی، قابلِ تعریف سورمائی، یا رقت آفرینی کی عکاسی کی گئی ہے۔ فوٹوگرافر کا منشا اس کی کھینچی ہوئی تصویر کے معنی متعین نہیں کرتا؛ یہ معنی خود اپنی زندگی رکھتے ہیں، جس کی بنیاد لوگوں کے ان گروہوں کی مرضی اور عقیدے پر ہوتی ہے جو ان تصویروں کو استعمال کرتے ہیں۔

۳

مصائب کے خلاف احتجاج کرنے کا، ان کے وجود کا اعتراف کرنے سے ہٹ کر، کیا مطلب ہے؟

مصائب کو مرقعوں کی شکل دینے کا عمل اپنی طویل تاریخ رکھتا ہے۔ اکثر صورتوں میں فنی پیش کش کے قابل وہ مصائب سمجھے جاتے ہیں جنھیں قدرتی یا انسانی غضب ناکی کی پیداوار خیال کیا جاتا ہے۔ (قدرتی اسباب سے ہونے والی تکالیف، مثلاً بیماری یا زچگی، کو آرٹ کی تاریخ میں شاذونادر ہی نمائندگی

حاصل ہوئی ہے؛ حادثوں کے سبب ہونے والے مصائب کو تقریباً بالکل نہیں — جیسے غلطی یا سوے اتفاق کے نتیجے میں ہونے والی تکلیف کا وجود ہی نہ ہو۔) اذیت میں تڑپتے ہوے لاؤ کون (Laocoon) اور اس کے بیٹوں کے اجتماعی مجسمے، پینٹنگز اور مجسموں کی شکل میں یسوع مسیح کے مصائب کے بے شمار روپ؛ مسیحی ولیوں کے شہید کیے جانے کے عفریتی منظروں کا نہ ختم ہونے والا ذخیرہ — ان سب کا مقصد بلاشبہ جذبے اور اشتعال کو تحریک دینا، اور ہدایت اور مثال فراہم کرنا ہے۔ دیکھنے والا اذیت اٹھانے والے کی تکلیف پر رنج کر سکتا ہے — اور مسیحی ولیوں کے سلسلے میں مثالی عقیدے اور ثابت قدمی سے اثر قبول کر سکتا ہے — لیکن یہ سب مصیبتیں ملامت یا کرنے یا سوال اٹھائے جانے سے ماورا ہیں۔

ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ایسی تصویروں کی طلب جن میں انسانی جسموں کو اذیت میں دکھایا گیا ہو، کم و بیش اتنی ہی شدید ہے جتنی ان تصویروں کی خواہش جن میں انسانی جسموں کو برہنہ دکھایا گیا ہو۔ صدیوں تک مسیحی آرٹ میں دکھائے گئے دوزخ کے مناظر ان دونوں ضرورتوں کی تسکین کرتے رہے۔ بعض موقعوں پر اس کا جواز انجیل میں سر قلم کیے جانے کے واقعات (ہولوفرنس، یوحنا باپتیست) یا قتل عام کے قصوں (نوزائیدہ عبرانی بچوں کے قتل، گیارہ ہزار دوشیزاؤں کے قتل، یا ایسی ہی کسی کہانی) سے پیش کیا جاتا، جسے حقیقی تاریخی واقعے اور ناتغیر پذیر تقدیر کا درجہ دیا جاتا تھا۔ قدیم کلاسیکوں میں دکھائے گئے سفاکی کے مناظر کا بھی ذخیرہ موجود تھا جنھیں نگاہ بھر کر دیکھنا دشوار تھا — پیگن زمانے کے اساطیر، مسیحی قصوں سے کہیں زیادہ، دونوں قسم کے مذاق کی تسکین کا سامان رکھتے ہیں۔ ان سفاکیوں کے مناظر کے ساتھ کسی قسم کا اخلاقی جواز بھی وابستہ نہیں ہے۔ محض اشتعال انگیزی: کیا آپ اسے دیکھ سکتے ہیں؟ ایک طرف اس بات کی تسکین ہے کہ ہم اسے جھجکے بغیر دیکھ سکتے ہیں۔ دوسری طرف منھ پھیر لینے کی لذت ہے۔

گولٹزیوس (Goltzius) کی تخلیق "اژدہا کیڈمس کے ساتھیوں کو کھا رہا ہے" (۱۵۸۸ء) کے منظر کو دیکھ کر کانپ اٹھنا جس میں ایک شخص کا چہرہ چبایا جا رہا ہے، اس لرزے سے بہت مختلف ہے جو پہلی جنگِ عظیم کے سابق سپاہی کی تصویر دیکھ کر طاری ہوتا ہے جس کا چہرہ گولی کی زد میں آکر اڑ گیا۔ ایک وہ دہشت ہے جس کا منبع ایک پیچیدہ موضوع میں ہے — یعنی ایک لینڈ سکیپ میں دکھائی گئی شبیہیں، جن سے فنکار کے مشاہدے اور ہنرمندی کی قوت ظاہر ہوتی ہے۔ دوسرا ایک کیمرے کا ریکارڈ کیا ہوا منظر

ہے جس میں، بہت نزدیک سے، ایک سچ مچ کے انسان کے جسم کو نا قابلِ بیان ہولناکی کے ساتھ مسخ ہوتے ہوئے دکھایا گیا ہے، بس، اور کچھ نہیں۔ تخیل کی ایجاد کردہ ہولناکی بہت نا قابلِ برداشت ہو سکتی ہے۔ (جیسے، مثال کے طور پر مجھے، ٹیٹیان کی اس عظیم پینٹنگ کو، یا اس موضوع پر بنائی گئی کسی اور پینٹنگ کو، دیکھنا سخت دشوار معلوم ہوتا ہے جس میں مارسیاس کی کھال اتارے جانے کا منظر دکھایا گیا ہے۔) لیکن کسی حقیقی ہولناکی کو قریب سے دیکھنے سے صدمے کے ساتھ ساتھ شرمندگی کا بھی احساس ہوتا ہے۔ اس قسم کی انتہائی درجے کی اذیت کے مناظر پر نگاہ ڈالنے کا حق شاید صرف ایسے لوگوں کو ہے جو اس کے ازالے کے لیے کچھ کرنے کی قدرت رکھتے ہوں — مثلاً اس فوجی ہسپتال کے سرجنوں کو جہاں یہ تصویر کھینچی گئی — یا ان لوگوں کو جو اس سے کچھ سبق سیکھ سکیں۔ ان کے علاوہ ہم سب محض نظر باز ہیں، چاہے ہماری نیت نظر بازی کی ہو یا نہ ہو۔

ان میں سے ہر مثال میں بھیانک منظر ہمیں یا تو تماش بین بننے کی دعوت دیتا ہے، یا بزدلی کا اعتراف کرنے کی، کہ ہم میں اس کو دیکھنے کی جرأت نہیں۔ جو لوگ اسے دیکھنے کا حوصلہ رکھتے ہیں وہ ایک ایسا کردار ادا کرتے ہیں جو اذیت کے مناظر دکھانے والے بہت سے شاہکاروں کا منظور کردہ ہے۔ اذیت کو، جو آرٹ کا ایک بنیادی (canonical) موضوع ہے، پینٹنگ میں عموماً ایک نظارے کی صورت میں پیش کیا جاتا ہے جسے [پینٹنگ میں موجود] کچھ لوگ دیکھ رہے ہوتے ہیں، یا نظر انداز کر رہے ہوتے ہیں۔ اس کا مقدر مفہوم یہ ہے: نہیں، اسے روکا نہیں جا سکتا — اور متوجہ اور غیر متوجہ تماش بینوں کی بیک وقت موجودگی اس مفہوم کی تصدیق کرتی ہے۔ سفاکی کا شکار ہونے والوں کی اذیت کو اس طرح دکھایا جانا کہ دیکھنے والے اس پر ملامت کریں اور ممکن ہو تو اسے روکیں، یہ عمل منظر کشی کی تاریخ میں ایک مخصوص موضوع کے ساتھ داخل ہوتا ہے: قتل و غارت کرتی ہوئی فاتح فوج کے ہاتھوں شہری آبادی پر ڈھائی جانے والی اذیتیں۔ یہ ایک بنیادی طور پر سیکولر موضوع ہے، جس کا آغاز سترھویں صدی میں اس وقت ہوا جب اقتدار کی معاصر صف بندی فنکاروں کا موضوع بنی۔ ۱۶۳۳ء میں ژاک کالو (Jacques Callot) نے اٹھارہ اچنگز پر مشتمل مجموعہ *The Miseries and Misfortunes of War* کے عنوان سے شائع کیا، جن میں ۱۶۳۰ء کے عشرے میں اس کے آبائی وطن لورین پر فرانسیسی فوج کے حملے اور قبضے کے دوران شہریوں پر کیے جانے والے مظالم دکھائے گئے

تھے۔(اسی موضوع پر چھ چھوٹی اینچنگز جو کالو نے بڑی اینچنگز کا مجموعہ تیار کرنے سے پہلے بنائی تھیں، ۱۶۳۵ء میں شائع ہوئیں، یعنی اس سال جب کالو کی وفات ہوئی۔) ان میں دکھایا گیا منظر وسیع اور گہرا ہے؛ کئی بڑے بڑے مناظر میں بہت سی شکلیں نظر آتی ہیں، منظر تاریخ سے لیے گئے ہیں، اور ان میں دکھائے گئے مختلف مظالم اور سفاکیوں پر منظوم تبصروں کو عنوان کے طور پر درج کیا گیا ہے۔ کالو اپنی تصویر کشی کا آغاز فوجیوں کی بھرتی کے منظر سے کرتا ہے؛ پھر شدید مبارزت، قتل عام، تاراجی اور زنا بالجبر کو نظروں کے سامنے لاتا ہے، ایذا رسانی اور سزائے موت کے طریقوں (بلند مقام سے دی جانے والی پھانسی، درختوں سے لٹکایا جانا، فائرنگ اسکواڈ، زندہ جلایا جانا، پہیے سے کچلا جانا) کی عکاسی کرتا ہے؛ کسانوں کو فوجیوں سے انتقام لیتے دکھاتا ہے؛ اور آخر میں انعامات کی تقسیم کا منظر پیش کرتا ہے۔ ایک کے بعد ایک آنے والے نقش میں فاتح فوج کی سفاکی کے جو مناظر دکھائے گئے ہیں وہ نہایت چونکانے والے ہیں اور اس سے پہلے ان کی کوئی مثال نہیں ملتی؛ لیکن فرانسیسی سپاہی محض تشدد کے اس جشن میں بڑھ چڑھ کر حصہ لینے کے مجرم ہیں، اور کالو کے مسیحی انسانیت پسند طرز احساس میں نہ صرف لورین کی آزاد ریاست (Duchy) کے خاتمے کے سوگ کی گنجائش موجود ہے بلکہ جنگ کے بعد انھی سپاہیوں کی حالتِ زار کو محفوظ کرنے کی بھی جنھیں سڑک کے کنارے بیٹھ کر بھیک مانگتے دکھایا گیا ہے۔

کالو کے کئی پیرو سامنے آئے، مثلاً ہانس اُلرخ فرانک (Hans Ulrich Franck)، جس نے ۱۶۴۳ء میں، یعنی تیس سالہ جنگ کے انجام کے قریب، اینچنگز بنانے کا سلسلہ شروع کیا جو اپنے مکمل ہونے تک (یعنی ۱۶۵۶ء تک) چوبیس کی تعداد تک پہنچا، اور جس میں سپاہیوں کے ہاتھوں کسانوں کو قتل ہوتے دکھایا گیا تھا۔ لیکن جنگ کی ہولناکیوں اور سپاہیوں کی سفاکیوں پر توجہ مرکوز کرنے کا عمل انیسویں صدی کے اوائل میں گویا (Goya) کی مصوری میں انتہا کو پہنچا۔ *The Disasters of War* کے عنوان سے ۱۸۱۰ء اور ۱۸۲۰ء کے درمیان بنائی گئی تراسی نمبر وار اینچنگز میں (جو پہلی بار، تین اینچنگز کو چھوڑ کر، ۱۸۶۳ء میں یعنی گویا کی موت کے پینتیس برس بعد شائع ہوئیں) نپولین کے سپاہیوں کے کیے ہوئے مظالم کی تصویر کشی کی گئی ہے جو انھوں نے ۱۸۰۸ء میں اسپین میں فرانسیسی حکمرانی کے خلاف اٹھنے والی بغاوت کو کچلنے کے سلسلے میں کیے تھے۔ گویا کے نقش کیے ہوئے منظر دیکھنے والے کو ہولناکی کے بہت قریب لے آتے ہیں۔ ان مناظر کی شان و شوکت کا ہر شائبہ بالکل مٹا دیا گیا ہے: لینڈسکیپ محض ایک

فضا ہے، ایک تاریکی جسے بہت ہلکے سے خاکے سے ظاہر کیا گیا ہے۔ جنگ کوئی شان دار منظر نہیں۔ اور گویا کا بنایا ہوا پرنٹس کا سلسلہ کوئی کہانی بیان نہیں کرتا: ہر نقش، جس کے نیچے دیے گئے مختصر عنوان میں حملہ آوروں کی کینہ پروری اور ان کے کیے ہوے مظالم کے بھیانک پن کو ظاہر کیا گیا ہے، دوسرے نقش سے الگ، تنہا دکھائی دیتا ہے۔ اور ان تمام مناظر کا مجموعی اثر نہایت تباہ کن ہے۔

گویا کے The Disasters of War میں دکھائی گئے منظروں کا مقصد دیکھنے والے کو جگانا، صدمہ پہنچانا، زخمی کرنا ہے۔ گویا کا فن — دستوئیفسکی کے فن کی طرح، اتنا ہی عمیق، اتنا ہی اوریجنل، اتنا ہی توجہ طلب — اخلاقی احساس اور ملال کی تاریخ میں ایک فیصلہ کن موڑ کی حیثیت رکھتا ہے۔ گویا کے ساتھ، اذیت پر ہونے والے ردعمل کا ایک نیا معیار آرٹ میں داخل ہوتا ہے۔ (اور اس کے ساتھ ہی رفاقت کے احساس سے متعلق نئے موضوعات بھی، مثلاً اس کی بنائی ہوئی وہ پینٹنگ جس میں ایک زخمی مزدور کو تعمیر کے مقام سے اٹھا کر لے جایا جا رہا ہے۔) جنگ کی سفاکیوں کا حال اس طرح نقش کیا گیا ہے کہ وہ دیکھنے والے کے احساس پر حملہ آور ہو۔ ہر نقش کے نیچے دیے گئے جاندار فقروں میں اسی اشتعال انگیزی پر تبصرہ کیا گیا ہے۔ ایک طرف ہر منظر، کسی بھی اور منظر کی طرح، دیکھے جانے کی دعوت دیتا ہے؛ دوسری طرف اس کا عنوان، بیشتر صورتوں میں، ٹھیک اسی عمل کے دشوار ہونے پر زور دیتا ہے۔ ایک آواز، اغلباً فنکار کی اپنی آواز، دیکھنے والے پر طنز کرتی سنائی دیتی ہے: کیا تم اسے دیکھنا برداشت کر سکو گے؟ ایک منظر کا عنوان ہے: ''اسے کوئی نہیں دیکھ سکتا۔'' ایک اور عنوان کہتا ہے: ''یہ برا ہے۔'' دوسرا عنوان جواب دیتا ہے: ''یہ بدتر ہے۔'' تیسرا عنوان چیختا ہے: ''یہ بدترین ہے۔'' ایک عنوان پکارتا ہے: ''بربریت!'' دوسرا جواباً چلاتا ہے: ''کیسا جنون!'' ایک اور عنوان کہتا ہے: ''یہ حد سے زیادہ ہے!'' اور ایک عنوان ہے: ''کیوں؟''

کیمرے سے کھینچی ہوئی تصویر کا عنوان روایتی طور پر غیر جانبدارانہ، اطلاعی ہوتا ہے: تاریخ، مقام، تصویر میں دکھائے گئے لوگوں کے نام۔ پہلی جنگ عظیم میں جائزہ لینے کی غرض سے کھینچی گئی ایک تصویر (وہ پہلی جنگ تھی جس میں کیمروں کو فوجی انٹیلی جنس کے لیے وسیع طور پر استعمال کیا گیا) کا یہ عنوان کہ ''میں اسے تباہ کرنے کے لیے بے تاب ہوں!''، یا جگہ جگہ سے ٹوٹی ہوئی ٹانگ کے ایکسرے کا یہ عنوان کہ ''مریض کی چال میں لنگڑاہٹ رہ جائے گی''، غیر اغلب معلوم ہوتا ہے۔ اور تصویر کے

بارے میں فوٹوگرافر کی آواز بھی غیر ضروری معلوم ہوتی ہے جو اس کے حقیقت پر مبنی ہونے کا یقین دلا رہی ہو، جیسے گویا اپنے بنائے ہوئے ایک منظر کے نیچے درج عنوان میں کہتا ہے: ''یہ میں نے خود دیکھا تھا''، اور دوسرے کے بارے میں ''یہ سچ ہے!'' یہ تو ظاہر ہی ہے کہ فوٹوگرافر نے وہ منظر اپنی آنکھوں سے دیکھا تھا۔ اور سوائے اس کے کہ تصویر میں کوئی تبدیلی کی گئی ہو، وہ سچ ہی ہوتی ہے۔

عام زبان میں ہاتھ سے بنائے گئے منظر، مثلاً گویا کی پینٹنگ، اور فوٹوگراف کے درمیان فرق کرنے کے لیے یہ کہا جاتا ہے کہ فنکار ڈرائنگ یا پینٹنگ کو ''بناتا'' ہے جبکہ فوٹوگرافر تصویر ''لیتا'' ہے۔ لیکن فوٹوگرافک منظر، حتیٰ کہ اس وقت بھی جب وہ واحد عکس ہو جسے کئی تصویروں سے ملا کر تیار نہ کیا گیا ہو، کسی وقوعے کا محض شفاف بیان نہیں ہو سکتا۔ یہ ہمیشہ ایک ایسا منظر ہوتا ہے جسے کسی نے منتخب کیا؛ کیمرے سے تصویر کھینچنے کا مطلب فریم میں لانا ہے، اور کسی چیز کو فریم میں لانے کا مطلب باقی چیزوں کو فریم سے باہر رکھنا ہے۔ مزید یہ کہ تصویروں میں ردوبدل کرنے کا کام ڈجیٹل فوٹوگرافی اور فوٹوشاپ کی ایجاد سے کہیں زیادہ پرانا ہے: فوٹوگراف کے لیے کسی وقوعے کی غلط عکاسی کرنا ہمیشہ ممکن رہا ہے۔ کسی پینٹنگ یا ڈرائنگ کو اس وقت جعلی قرار دیا جاتا ہے جب یہ معلوم ہو جائے کہ یہ اُس شخص کی بنائی ہوئی نہیں ہے جس سے اسے منسوب کیا جاتا ہے۔ کیمرے سے کھینچی گئی کوئی تصویر — یا ٹیلی وژن یا انٹرنیٹ پر دستیاب کوئی فلمی دستاویز — اس وقت جعلی قرار پاتی ہے جب وہ اس وقوعے کے بارے میں، جسے پیش کرنے کا وہ دعویٰ کرتی ہے، دیکھنے والے کو فریب دینے کی کوشش کرے۔

یہ بات کہ اسپین میں فرانسیسی فوجیوں کے ہاتھوں ہونے والے مظالم عین اس طرح پیش نہیں آئے تھے جیسے اینچنگز میں دکھائے گئے ہیں — مثلاً مارے جانے والے کے خدوخال بالکل اس طرح کے نہیں تھے، یا یہ واقعہ درخت کے پاس نہیں ہوا تھا — گویا کی *The Disasters of War* کو کسی بھی طرح ناقص نہیں ٹھہرا سکتی۔ گویا کے بنائے ہوئے مناظر ایک ترکیب (synthesis) ہیں۔ ان کا دعویٰ یہ ہے: ''اس جیسی'' چیزیں پیش آئی تھیں۔ اس کے برعکس، کیمرے سے لی گئی تصویر یا فلم اسٹرپ ٹھیک اُس منظر کو پیش کرنے کی دعوے دار ہوتی ہے جو کیمرے کے عدسے کے سامنے تھا۔ فوٹوگراف سے کسی منظر کو ابھارنے کی نہیں بلکہ دکھانے کی توقع کی جاتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ فوٹوگراف، ہاتھ سے بنائے ہوئے منظروں کے برخلاف، شہادت کے طور پر قبول کیے جاتے ہیں۔ لیکن کس شے کی شہادت؟

یہ شبہ کہ کاپا کی تصویر ''ایک ریپبلیکن سپاہی کی موت'' — کاپا کے کام کے مستند مجموعے میں اس تصویر کا عنوان ''گرتا ہوا سپاہی'' ہے — وہ کچھ نہیں دکھاتی جو کہا جاتا ہے کہ اس میں دکھایا گیا ہے (ایک مفروضہ یہ ہے کہ اس میں محاذِ جنگ کے نزدیک کی جانے والی کسی فوجی مشق کو ریکارڈ کیا گیا ہے) اب تک جنگی فوٹوگرافی کے بارے ہونے والے بحث مباحثے پر چھایا ہوا ہے۔ جب کیمرے سے کھینچی گئی تصویروں کی بات آتی ہے تو ہر شخص لغوی معنوں پر اصرار کرنے والا (literalist) بن جاتا ہے۔

❋

جنگ میں اٹھائی جانے والی اذیتوں کے مناظر آج اتنی بڑی تعداد میں نشر ہو چکے ہیں کہ یہ بات بھولنا بہت آسان ہے کہ کتنے کم عرصہ پہلے ان تصویروں نے وہ معیار متعین کیا تھا جس کی پابندی کی توقع اب ہر اہم فوٹوگرافر سے کی جاتی ہے۔ تاریخی اعتبار سے اول اول فوٹوگرافروں نے جنگ بازوں کے کاروبار کے زیادہ تر مثبت مناظر، اور جنگ شروع کرنے یا جاری رکھنے پر محسوس ہونے والے اطمینان کے مناظر پیش کیے تھے۔ اگر حکومتوں کے بس میں ہوتا تو جنگی فوٹوگرافی، جنگی نغمہ نگاری کی طرح، سپاہیوں کی قربانیوں کے لیے حمایت ابھارنے کا ذریعہ ہوتی۔

بلاشبہ جنگی فوٹوگرافی کا آغاز اسی مشن، اسی ذلت سے ہوا۔ یہ جنگ کریمیا کی جنگ تھی اور فوٹوگرافر راجر فینٹن (Roger Fenton)، جسے ہمیشہ پہلا جنگی فوٹوگرافر کہہ کر یاد کیا جاتا ہے، کسی بھی طرح جنگ کے ''سرکاری'' فوٹوگرافر سے کم نہ تھا، جسے اوائل ۱۸۵۵ء میں برطانوی حکومت نے پرنس البرٹ کی تحریک پر کریمیا بھیجا تھا۔ اس ضرورت کا احساس کرتے ہوئے کہ برطانوی فوجیوں کو درپیش غیر متوقع خطرات اور مصائب کے بارے میں گزشتہ برس بھیجی گئی اخباری رپورٹوں کا مقابلہ کیا جائے، حکومت نے اس معروف پیشہ ور فوٹوگرافر کو دعوت دی کہ وہ اس جنگ کا دوسرا، زیادہ مثبت رخ پیش کرے جو روز بروز غیر مقبول ہوتی جا رہی تھی۔

ایڈمنڈ گروس (Edmund Grosse) نے انیسویں صدی کے وسط کی انگلستانی بچپن کے زمانے کے بارے میں اپنی یادداشتوں پر مشتمل کتاب *Father and Son* (۱۹۰۷ء) میں ذکر کیا ہے کہ جنگِ کریمیا کس طرح اس کے نہایت جزرس طور پر پارسا، پلے متھ برادری نامی انجیلی فرقے سے وابستہ، اور دنیا سے زیادہ تعلق نہ رکھنے خاندان کی زندگی پر بھی اثرانداز ہونے لگی تھی:

روس کے ساتھ جنگ کے اعلان نے باہر کی دنیا کا پہلا جھونکا ہمارے گھر کے گھٹے ہوئے کالونسٹ (Calvinist) ماحول میں پہنچایا۔ میرے والدین ایک اخبار گھر میں لے کر آئے، جو انھوں نے پہلے کبھی نہیں کیا تھا، اور قابلِ دید مقامات پر، جنھیں میں نے اور میرے باپ نے نقشے پر تلاش کر کے دیکھا، ہونے والے واقعات کا جوش و خروش سے ذکر ہونے لگا۔

جنگ سب سے زیادہ ناقابلِ مزاحمت — اور قابلِ دید — خبر تھی، اور اب تک ہے۔ (اس کا بے بہا متبادل بین الاقوامی اسپورٹس کی خبریں ہیں۔) لیکن یہ جنگ خبر سے بڑھ کر تھی۔ یہ بری خبر تھی۔ گروس کے والدین لندن کے جس مستند، بے تصویر اخبار سے متاثر ہوئے تھے وہ ''دی ٹائمز'' تھا، جس نے ملک کی فوجی قیادت پر شدید تنقید کی تھی کہ اس کی نااہلی جنگ کے جاری رہنے اور برطانوی باشندوں کی متواتر ہلاکت کا سبب بن رہی ہے۔ جنگی جھڑپوں کے سوا دوسرے اسباب سے ہلاک ہونے والے فوجیوں کی تعداد دہشت زدہ کر دینے والی تھی — بائیس ہزار بیماریوں سے مرے، ہزاروں کے اعضا سباستوپول کے طویل محاصرے کے دوران لمبے روسی جاڑوں میں پالا لگنے سے بیکار ہو گئے — اور اس کی کئی جنگی حکمت عملیاں تباہ کن ثابت ہوئی تھیں۔ جب فینٹن چار مہینے قیام کرنے کے لیے کریمیا پہنچا تب تک سردیاں ختم نہیں ہوئی تھیں۔ اس کو معاہدے کی رو سے اپنی کھینچی ہوئی تصویریں (engravings کی شکل میں) نسبتاً کم معزز اور کم نکتہ چیں اخبار *The Illustrated London News* میں شائع کرانی تھیں، پھر انھیں ایک گیلری میں نمائش کے لیے رکھنا تھا، اور پھر وطن لوٹ کر انھیں کتاب کی صورت میں بازار میں لانا تھا۔

ایک طرف محکمۂ جنگ کی ہدایات کے باعث کہ ہلاک اور زخمی ہونے والوں اور بیماروں کی تصویریں نہ کھینچی جائیں، اور دوسری طرف اس وجہ سے کہ تصویر لینے کے عمل کی زحمت طلب ٹیکنالوجی کے پیشِ نظر بیشتر دوسرے مناظر کی تصویر کھینچنا ممکن نہ تھا، فینٹن نے جنگ کو ایک پُروقار مردانہ بیرونِ در تفریح کے طور پر پیش کرنا شروع کیا۔ چونکہ ہر فوٹوگراف کو ڈارک روم میں الگ کیمیائی تیاری درکار ہوتی تھی، اور ایکسپوژر کی مدت بہت طویل یعنی پندرہ سیکنڈ ہوتی تھی، فینٹن کھلے آسمان تلے گپ شپ کرتے فوجی افسروں یا توپوں کی دیکھ بھال کرتے جوانوں کی تصویر اسی صورت میں کھینچ سکتا تھا کہ ان سے ایک ساتھ کھڑے یا بیٹھے رہنے، اس کی ہدایات پر عمل کرنے، اور ہلنے جلنے سے باز رہنے کی درخواست

کرے۔اس کی کھینچی ہوئی تصویریں محاذِ جنگ کی پہلی صف کے پیچھے کی فوجی زندگی کا ٹیبلو پیش کرتی ہیں، جبکہ جنگ — نقل وحرکت، بے ترتیبی، ڈراما — کیمرے کی زد سے باہر رہتی ہے۔اس کی کریمیا میں کھینچی ہوئی واحد تصویر جس کی سطح اس موافق (benign) دستاویز سازی سے کسی قدر بلند ہے، ''موت کے سائے کی وادی'' کے عنوان والی تصویر ہے۔ یہ عنوان ایک طرف تو انجیلی مناجات نویس کی جانب سے ایک طرح کے دلاسے کی یاد جگاتا ہے اور دوسری طرف پچھلی اکتوبر کے اندوہناک واقعات کی جن میں چھ سو برطانوی سپاہیوں کو بلکلاوا کے اوپر کی سمت ایک میدان میں گھات لگا کر ہلاک کر دیا گیا تھا — ٹینی سن (Tennyson) نے اپنی یادگاری نظم The Charge of the Light Brigade میں اس مقام کو ''موت کی وادی'' کا نام دیا تھا۔فینٹن کا یادگاری فوٹوگراف ایک عدم موجودگی کی تصویر ہے، جس میں موت دکھائی گئی ہے لیکن مرنے والوں کے بغیر۔ یہ اس کی کھینچی ہوئی واحد تصویر ہے جس کے لیے کچھ اسٹیج کرنے کی ضرورت پیش نہیں آئی ہوگی، کیونکہ اس میں صرف بکھرے ہوے پتھروں اور توپ کے گولوں والی ایک چوڑی سڑک دکھائی گئی ہے جو ایک بنجر دائرہ نما میدان کے ساتھ ساتھ گھوم کر دور کے خالی پن میں غائب ہو رہی ہے۔

لڑائی کے بعد موت اور تباہی کے مناظر کا ایک نسبتاً زیادہ جرأت مندانہ پورٹ فولیو، جس میں نہ صرف برطانوی فوج کو ہونے والے نقصانات بلکہ برطانوی فوجی طاقت کے لرزہ خیز استعمال (exaction) کی بھی نشان دہی کی گئی تھی، کریمیا کے محاذِ جنگ کا دورہ کرنے والے ایک اور فوٹوگرافر نے تیار کیا۔فیلیس بیاتو (Felice Beato)، جو وینس میں پیدا ہوا اور بعد میں برطانوی شہریت حاصل کی، پہلا فوٹوگرافر تھا جس نے کئی جنگیں دیکھیں: ۱۸۵۵ء میں کریمیا کے محاذ پر موجود ہونے کے علاوہ، وہ ۵۸-۱۸۵۷ء میں ہندوستان میں سپاہیوں کی بغاوت (جسے انگریز غدر کا نام دیتے ہیں)، ۱۸۶۰ء میں چین کی دوسری جنگِ افیون، اور ۱۸۸۵ء میں سوڈان کی نوآبادیاتی جنگوں میں موقعے پر موجود رہا۔ جب فینٹن نے ایک ایسی جنگ کے تسکین بخش مناظر تیار کیے جس میں برطانیہ کو بہت مشکل پیش آئی تھی، اس کے تین برس بعد بیاتو برطانوی فوج کے اپنے ماتحت مقامی سپاہیوں کی بغاوت کو (جو ہندوستان میں برطانوی تسلط کو پیش آنے والا پہلا اہم چیلنج تھی) کچل ڈالنے کا جشن منا رہا تھا۔لکھنؤ کے سکندر باغ محل میں، جسے برطانوی بمباری نے جلا ڈالا تھا، بیاتو نے جو تصویریں کھینچیں ان میں باغیوں

کے ڈھانچوں کو محل کے احاطے میں بکھرا ہوا دکھایا گیا ہے۔

کسی جنگ کو فوٹو گرافی کے ذریعے دستاویزی شکل میں ریکارڈ کرنے کی پہلی کوشش اس کے چند برس بعد، امریکی خانہ جنگی کے دوران، شمالی علاقوں کے فوٹو گرافروں کی ایک فرم نے کی جس کی قیادت میتھیو بریڈی (Mathew Brady) کر رہا تھا، جو اس سے پہلے صدر لنکن کے کئی سرکاری پورٹریٹ بنا چکا تھا۔ بریڈی کی جنگی تصویروں میں — جو بیشتر الیگزینڈر گارڈنر (Alexander Gardener) اور ٹموتھی اوسلیون (Timothy O'Sullivan) کی کھینچی ہوئی تھیں، لیکن تمام تصویروں کا کریڈٹ فرم کے مالک کو دیا گیا — روایتی موضوعات، مثلاً افسروں اور جوانوں سے آباد چھاؤنیوں، جنگ کی راہ میں آنے والے قصبوں، توپ خانوں، جہازوں، کے علاوہ، بہت مشہور طور پر، گیٹس برگ اور اینٹیاٹم کے بارود کی زد میں آنے والے میدان میں یونین اور کنفیڈریٹ سپاہیوں کی لاشوں کو دکھایا گیا تھا۔ اگرچہ بریڈی اور اس کی ٹیم کو جنگ کے محاذ تک رسائی براہ راست لنکن کی عنایت سے حاصل ہوئی تھی، یہ سب فوٹو گرافر اس طرح کسی معاہدے میں شامل نہیں تھے جیسا کہ فینٹن کے معاملے میں تھا۔ ان کی حیثیت زیادہ امریکی طریقے سے متعین ہوئی جس میں برائے نام سرکاری اسپانسر شپ کے بعد تجارتی اور فری لانس محرکات کی طاقت کو غلبہ حاصل ہو گیا۔

ہلاک شدہ فوجیوں کی بربریت کی حد تک واضح تصویروں کا، جو یقیناً ایک ٹیبو کو توڑتی تھیں، سب سے پہلا جواز یہ پیش کیا گیا کہ جو کچھ ہوا اس کو ریکارڈ کرنا فوٹو گرافروں کا فرض ہے۔ ''کیمرا تاریخ کی آنکھ ہے،'' یہ قول بریڈی سے منسوب کیا جاتا ہے۔ اور تاریخ کے دوش بدوش، جس کا تصور ایک ایسے سچ کی طرح پیش کیا گیا جس کے خلاف اپیل کی کوئی گنجائش نہیں، ایک اور تصور بھی موجود تھا، جس کی رو سے موضوعات کو مزید توجہ کی ضرورت تھی اور جسے حقیقت پسندی یا ریئلزم کا نام دیا جاتا تھا — بہت جلد حقیقت پسندی کے تصور کی مدافعت کرنے والے فوٹو گرافروں سے زیادہ ناول نگاروں کی صف سے اٹھنے والے تھے۔ * حقیقت پسندی کے نام پر آدمی کو اجازت حاصل تھی — بلکہ اس سے مطالبہ کیا

* ہلاک شدہ فوجیوں کی تصویروں والی حقیقت پسندی، جس سے خود اعتمادی کے غبارے کی پھونک نکل جاتی تھی، *The Red Badge of Courage* میں ڈرامائی طور پر بروئے کار لائی گئی جس میں ہر چیز کو ایک ایسے شخص کے سٹپٹائے ہوئے، دہشت زدہ نقطۂ نظر سے دیکھا گیا ہے جو ممکنہ طور پر ان ہلاک ہونے والے فوجیوں میں شامل ہو سکتا تھا۔ اسٹیفن

جاتا تھا — کہ وہ ناخوشگوار، دشوار حقیقتوں کو منظر عام پر لائے۔ ایسی تصویریں ایک ''کارآمد سبق'' بھی پیش کرتی تھیں، کیونکہ ان میں ''جنگ کی شان و شوکت کے برخلاف اس کی حقیقت اور اس کے بھیانک خلا'' کی عکاسی کی جاتی تھی۔ او سلیون کی کھینچی ہوئی جنگ میں کام آنے والے کنفیڈریٹ سپاہیوں کی تصویر، جس میں ان کے اذیت سے مسخ چہرے دیکھنے والے کی جانب ہیں، گارڈنر کی مرتب کردہ ایک البم میں شامل ہوئی جسے اس نے جنگ ختم ہونے کے بعد شائع کیا اور جس میں اس کی اور اس کے ساتھی فوٹوگرافروں کی کھینچی ہوئی تصویریں جمع کی گئی تھیں۔ (اس نے بریڈی کی ملازمت ۱۸۶۳ء میں چھوڑ دی تھی۔) گارڈنر نے اس تصویر کے ساتھ شائع ہونے والی عبارت میں کہا، ''یہ ہیں وہ دہشت ناک تفصیلات۔ امید ہے ان سے قوم کو اس قسم کے کسی اور سانحے سے بچانے میں مدد ملے گی۔'' لیکن اس مجموعے *Gardener's Photographic Sketch Book of the War* (۱۸۶۶ء) میں شامل یادگار ترین تصویروں کی صاف گوئی کا مطلب یہ نہیں تھا کہ اس نے اور اس کے ساتھی فوٹوگرافروں نے اپنے موضوعات کو جیسا پایا لازمی طور پر ویسے کا ویسا اپنی تصویروں میں پیش کر دیا۔ تصویر کھینچنے کا مطلب منظر کو کمپوز کرنا تھا (جس کی صورت زندہ انسانوں کے معاملے میں یہ ہوتی تھی کہ ان سے پوز بنانے کو کہا جائے)، اور منظر کے اجزا کو تصویر میں کسی مخصوص ترتیب میں دیکھنے کی خواہش محض اس سبب سے معدوم نہیں ہو گئی تھی کہ یہ اجزا ساکت تھے، یا حرکت کے قابل نہ تھے۔

یہ تعجب کی بات نہیں کہ جنگی فوٹوگرافی کے ابتدائی دور میں شامل بہت سے مناظر یا تو اسٹیج کیے

کرین کا، چبھتے ہوئے بصری اسلوب کا حامل، صرف ایک کردار کی زبانی بیان کیا گیا یہ جنگ مخالف ناول — جو جنگ ختم ہونے کے تیس برس بعد، ۱۸۹۵ء میں شائع ہوا (کرین ۱۸۷۱ء میں پیدا ہوا تھا) — جنگ کے خونی کاروبار کے متعلق والٹ وٹمین (Walt Whitman) کے اسی زمانے کے لکھے ہوئے مختلف الہیئت بیانیوں سے طویل جذباتی فاصلے پر ہے جس سے یہ معاملہ نسبتاً سادہ معلوم ہونے لگتا ہے۔ وٹمین کی نظموں کا جو سلسلہ Drum-Taps کے عنوان سے ۱۸۶۵ء میں شائع ہوا (اور جسے بعد میں اس کے مجموعے *Leaves of Grass* میں شامل کیا گیا)، اس میں مختلف آوازیں سنائی دیتی ہیں۔ اگرچہ وٹمین کو کسی بھی طرح جنگ کا حامی قرار نہیں دیا جا سکتا، کہ وہ جنگ کو برادرکشی کا نام دیتا ہے اور دونوں جانب ہونے والی ہلاکتوں پر رنجیدہ ہے، لیکن وہ جنگ کی رزمیہ اور سورمائی موسیقی پر کان دھرے بغیر نہیں رہ سکا۔ کن رس کے طور پر اس کی یہ دلچسپی اسے، گو اس کے مخصوص فراخدلانہ، تہہ دار اور پُرخواہش انداز میں، جنگ پسندی کا رنگ بخشتی ہے۔

ہوے نکلتے ہیں یا معلوم ہوتا ہے کہ ان میں موضوع کے ساتھ کچھ چھیڑ چھاڑ کی گئی ہے۔ اپنے گھوڑا گاڑی والے ڈارک روم کے ساتھ بے تحاشا گولوں کا نشانہ بننے والی سباستوپول کی وادی میں پہنچنے کے بعد فینٹن نے کیمرے کو تپائی پر نصب کر کے اسی پوزیشن سے دو تصویریں لیں۔ جس تصویر کو بعد میں شہرت اور ''موت کے سائے کی وادی'' کا عنوان ملنے والا تھا (جو اس اعتبار سے غلط تھا کہ لائٹ بریگیڈ اپنے حملے کے دوران اس مخصوص لینڈسکیپ سے نہیں گزرا تھا)، اس کے پہلے ورژن میں توپ کے گولے زیادہ بڑی تعداد میں سڑک کے بائیں کنارے پر پڑے دکھائی دیتے ہیں، لیکن دوسرے ورژن سے پہلے — جسے بار بار اور ہمیشہ شائع کیا جاتا ہے — اس نے گولوں کے سڑک پر بکھرائے جانے کے کام کی خود نگرانی کی۔ ایک ایسے مقام کی تصویر جہاں بڑی تعداد میں ہلاکتیں سچ مچ پیش آئی تھیں، یعنی بیاتو کی کھینچی ہوئی لکھنؤ کے سکندر باغ کی تصویر، کے سلسلے میں منظر کے اجزا کو ترتیب دینے کا عمل زیادہ تفصیل سے کیا گیا تھا، اور یہ جنگ میں پیش آنے والی ہولناکی کی اولین تصویروں میں سے تھی۔ سکندر باغ پر حملہ نومبر ۱۸۵۷ء میں کیا گیا تھا، جس کے بعد فاتح برطانوی فوجیوں اور وفادار مقامی یونٹوں نے محل کے ایک ایک کمرے کی تلاشی لے کر وہاں موجود اٹھارہ سو باغیوں کو، جو اَب ان کے قیدی تھے، سنگینیں گھونپ کر ہلاک کیا اور ان کی لاشیں محل کے احاطے میں پھینک دیں؛ باقی کام کتوں اور گدھوں نے کیا۔ بیاتو نے جو تصویر مارچ یا اپریل ۱۸۵۸ء میں کھینچی، اس کے لیے اس نے ایک ایسے میدان کا منظر باقاعدہ تخلیق کیا جہاں لاشوں کو دفن کرنے کے بجاے پھینک دیا جاتا ہے۔ اس نے مقامیوں کے چند ڈھانچوں کو پس منظر کے دو ستونوں سے ٹکا کر رکھا اور مارے گئے لوگوں کی ہڈیاں پورے احاطے میں پھیلا دیں۔

خیر یہ تو پھر بھی پرانی ہڈیاں تھیں۔ یہ بات اب معلوم ہو چکی ہے کہ بریڈی کی ٹیم نے گیٹس برگ کے میدان میں تازہ ہلاک شدگان کی لاشوں کو اپنی جگہ سے سرکا کر نئے سرے سے ترتیب دیا تھا: جس تصویر کو ''ایک باغی نشانہ باز کا گھر، گیٹس برگ'' کا عنوان دیا گیا اس میں درحقیقت ایک کنفیڈریٹ سپاہی کی لاش دکھائی گئی ہے جسے اس کے ہلاک ہونے کے مقام سے، جو باہر کوئی کھیت تھا، اس زیادہ فوٹوجینک مقام پر لایا گیا تھا جو بڑی بڑی چٹانوں کے درمیان کی خالی جگہ تھی جس کے برابر میں پتھروں کی بنی ہوئی ایک رکاوٹی دیوار تھی، اور تصویر میں ایک نقلی رائفل بھی دکھائی گئی ہے جسے گارڈنر نے لاش کے

پاس دیوار سے ٹکا کر رکھ دیا تھا۔ (معلوم ہوتا ہے کہ یہ نشانہ بازوں کے استعمال میں آنے والی خصوصی رائفل نہیں بلکہ پیادہ فوجیوں کی عام رائفل ہے: گارڈنر کو اس کا علم نہیں تھا، یا پروا نہیں تھی۔) عجیب بات یہ نہیں ہے کہ ماضی کی بہت سی ایسی خبری تصویریں جنھیں علامتوں کی سی حیثیت حاصل ہوئی، جن میں دوسری جنگِ عظیم کی وہ تصویریں بھی شامل ہیں جو لوگوں کو بہت اچھی طرح یاد ہیں، اسٹیج کی ہوئی معلوم ہوتی ہیں۔ عجیب بات یہ ہے کہ ہمیں اس اطلاع پر حیرت ہوتی ہے، اور ہمیشہ مایوسی بھی ہوتی ہے۔

جن تصویروں کے مصنوعی طور پر پوز کیے جانے کی اطلاع پا کر ہم خاص طور پر افسردہ ہوتے ہیں وہ تصویریں ہیں جن میں بظاہر موت یا محبت کے نقطۂ عروج (climax) کو نہایت قریب سے ریکارڈ کیا گیا ہو۔ ''ایک ریپبلیکن سپاہی کی موت'' نامی تصویر کی اہمیت ہی یہ ہے کہ یہ ایک حقیقی لمحہ ہے جو اتفاق سے کیمرے کی گرفت میں آ گیا؛ اگر یہ معلوم ہو کہ گرتا ہوا فوجی کاپا کے کیمرے کے سامنے اداکاری کر رہا تھا تو یہ تصویر اپنی قدر کھو بیٹھتی ہے۔ رابرٹ دوازنو (Robert Doisneau) نے اپنی کھینچی ہوئی اس تصویر کے اتفاقیہ ہونے کا کبھی دعویٰ نہیں کیا جو اس نے ۱۹۵۰ء میں ''لائف'' رسالے کے لیے کھینچی تھی اور جس میں پیرس کے اوتیل دووِی کے قریب ایک فٹ پاتھ پر ایک نوجوان مرد اور عورت کو بوسہ لیتے ہوئے دکھایا گیا تھا۔ اس کے باوجود جب چالیس برس بعد انکشاف ہوا کہ تصویر ہدایت کار کا بنایا ہوا ایک سیٹ اپ تھا جس میں دکھائی گئے جوڑے کو دوزنو کی تصویر کے لیے بوسے کی اداکاری کی غرض سے دن بھر کے لیے معاوضے پر رکھا گیا تھا، تو ان لوگوں میں سخت طیش کی لہر دوڑ گئی جن کے لیے یہ تصویر رومانی محبت اور رومانی پیرس کا ایک محبوب روپ تھی۔ ہم فوٹوگرافر کو محبت اور موت کے مکان میں ایک جاسوس کے طور پر دیکھنا چاہتے ہیں، اس طرح کہ تصویر کے فریم میں آنے والے لوگوں کو کیمرے کے وجود کی خبر نہ ہو۔ فوٹوگرافی کیا ہے اور کیا ہو سکتی ہے، اس کا کوئی انتہائی ترقی یافتہ احساس بھی ایسی تصویر سے پیدا ہونے والی تسکین کو کم نہیں کر سکتا جس میں کسی غیر متوقع واقعے کو، عین اس وقت جب وہ واقع ہو رہا ہو، کوئی چوکنا فوٹوگرافر کیمرے کے فریم میں قید کر لے۔

اگر ہم صرف انھی تصویروں کو مستند سمجھنے پر مصر ہوں جو محض کسی فوٹوگرافر کے اتفاق سے، ٹھیک درست لمحے پر، کھلے ہوئے شٹر کے ساتھ، موقعے پر موجود ہونے کا نتیجہ ہوں، تو فتح کا منظر دکھانے والی شاید ہی کوئی تصویر اس معیار پر پوری اتر سکے۔ کسی لڑائی کے اختتام کے قریب کسی اونچی جگہ پر جھنڈا

گاڑنے کے عمل کو لیجیے۔ وہ مشہور تصویر جس میں ۲۳ فروری ۱۹۴۵ء کو کوہ سوریباچی پر قبضے کے بعد ایوو جیما کے مقام پر امریکی پرچم کو بلند ہوتے دکھایا گیا ہے، دراصل ایسوسی ایٹڈ پریس کے فوٹوگرافر جو روزنتھال (Joe Rosenthal) کا بازساختہ (reconstructed) تھا، جبکہ اصل پرچم کشائی اس سے پہلے صبح کے وقت ہو چکی تھی، جس میں تصویر میں دکھائے گئے پرچم کے مقابلے میں چھوٹا پرچم استعمال کیا گیا تھا۔ یہی قصہ ایک اور اتنی ہی علامتی اہمیت رکھنے والی تصویر کا ہے، جس میں سوویت فوٹوگرافر یوجینی خالدئی (Yevgeny Khaldei) نے ۲ مئی ۱۹۴۵ء کو جلتے ہوئے شہر برلن میں روسی فوجیوں کو رائشٹاگ کی عمارت پر سرخ جھنڈا لہراتے دکھایا ہے، کہ اسے کیمرے کے لیے اسٹیج کیا گیا تھا۔ لندن میں ۱۹۴۰ء میں جرمن ہوائی حملوں (Blitz) کے دوران کھینچی گئی، بے تحاشا شائع شدہ، اور حوصلہ مندی کی آئینہ دار تصویر کا معاملہ نسبتاً زیادہ پیچیدہ ہے، کیونکہ اس کا فوٹوگرافر، اور چنانچہ تصویر کشی کے وقت کی تفصیلی صورت حال، نامعلوم ہے۔ تصویر میں ہالینڈ ہاؤس کی لائبریری کی مکمل طور پر تباہ شدہ، بے چھت عمارت کی ایک گری ہوئی دیوار کے رخنے میں سے تین آدمیوں کو کتابوں کی الماریوں والی دو دیواروں کے پاس، جو معجزانہ طور پر سلامت رہ گئی تھیں، ایک دوسرے سے کچھ فاصلے پر کھڑے دکھایا گیا ہے۔ ان میں سے ایک کتابوں کو کچھ دور سے دیکھ رہا ہے، دوسرے کی انگلی شیلف میں رکھی ایک کتاب کے پشتے پر ہے جیسے وہ اسے نکالنے کو ہو، اور تیسرا ایک کتاب کو ہاتھ میں لیے ہے اور پڑھ رہا ہے — یہ نفاست سے کمپوز کیا منظر یقیناً ہدایت کار کا ترتیب دیا ہوا ہے۔ یہ تصور کرنا خوش کن ہے کہ یہ تصویر مکمل طور پر کسی ایسے فوٹوگرافر کی ایجاد کی ہوئی نہیں ہوگی جو ہوائی حملے کے بعد کینسنگٹن کے علاقے میں کسی عمدہ تصویر کی تاک میں گھوم رہا تھا، اور جس نے تباہ شدہ لائبریری کی دو دیواروں کو سلامت پا کر تین شریف آدمیوں کو بلایا اور ان سے کتابیں پڑھنے کے بے پروا شائقین کی اداکاری کرنے کو کہا، بلکہ بات کچھ یوں ہوگی کہ فوٹوگرافر نے ان تینوں افراد کو تباہ شدہ عمارت میں اپنے مطالعے کے شوق کی تسکین کرتے پایا اور ان کو محض ایک دوسرے سے مناسب فاصلے پر کھڑا کر کے ان کی تصویر لے لی۔ دونوں صورتوں میں تصویر کی قدیم دلکشی قائم رہتی ہے اور اس کا یہ استناد بھی کہ اس میں قومی پامردی اور ہیجان انگیز حالات میں پرسکون رہنے کی ان خصوصیات کا جشن منایا گیا ہے جو اب رخصت ہو چکی ہیں۔ وقت کے ساتھ ساتھ بہت سی اسٹیج کی ہوئی تصویریں دوبارہ تاریخی شواہد میں شامل ہو جاتی ہیں، البتہ انھیں پوری طرح خالص

شہادت نہیں سمجھا جاتا— جیسا کہ بیشتر تاریخی شواہد کے ساتھ ہوتا ہے۔

صرف ویت نام کی جنگ کے بعد سے اس بات کو قریب قریب یقینی درجہ حاصل ہوا کہ معروف ترین تصویریں مصنوعی طور پر تخلیق کی ہوئی نہیں ہیں۔ اور یہ بات ان مناظر کے اخلاقی استناد کے لیے بہت اہم ہے۔ ویت نام کی جنگ کی ہولناکی کو مجسم کرنے والی تصویر، جو ۱۹۷۲ء میں ہیونھ کانگ اُت (Huynh Cong Ut) نے کھینچی تھی، ان بچوں کی ہے جو ابھی امریکی نیپام بم کی زد میں آ کر جھلسے ہیں، اور اذیت سے چیختے ہوئے شاہراہ پر دوڑتے چلے جا رہے ہیں۔ یہ ان تصویروں میں سے ہے جنھیں پوز کروانا ممکن نہیں۔ یہی بات ان بیشتر جنگوں کی جانی پہچانی تصویروں کے بارے میں سچ ہے جن کا تصویری دستاویزی ریکارڈ موجود ہے۔ یہ حقیقت کہ ویت نام کی جنگ کے بعد بہت کم جنگی تصویریں ایسی ہوں گی جنھیں اسٹیج کیا گیا ہو، اس بات کی نشان دہی کرتی ہے کہ اب فوٹوگرافر صحافیانہ دیانت داری کے اعلیٰ تر معیار کی پابندی کر رہے ہیں۔ اس کی وجہ جزوی طور پر یہ ہوسکتی ہے کہ ویت نام کی جنگ کے دوران ٹیلی وژن جنگ کے مناظر دکھانے کا بنیادی ذریعہ بن گیا، اور تنہا دلیر فوٹوگرافر کو جو اپنا لائیکا یا نیکون کیمرا اٹھائے سب کی نگاہوں سے اوجھل تصویریں کھینچتا پھرتا تھا، اب ٹیلی وژن کی مسابقت اور اپنے آس پاس ٹیلی وژن کے عملوں کی موجودگی کو برداشت کرنا تھا: اب جنگ کا مشاہدہ کرنا کوئی تنہائی کا کام نہیں رہا۔ تکنیکی طور پر تصویروں میں الیکٹرانک طریقوں سے ردوبدل کرنے کے امکانات آج پہلے سے کہیں زیادہ، قریب قریب لامحدود، ہیں۔ لیکن ڈرامائی خبری تصویروں کو تخلیق کرنا، انھیں کیمرے کے لیے اسٹیج کرنا، اب معلوم ہوتا ہے جلد ہی ایک گم شدہ فن بن جائے گا۔

۴

حقیقت میں واقع ہوتی ہوئی موت کے منظر کو گرفت میں لانا اور اسے ہمیشہ کے لیے محفوظ کر لینا ایسا کام ہے جو صرف کیمرا ہی کر سکتا ہے، اور جو جنگی تصویریں فوٹوگرافروں نے جائے وقوع پر ٹھیک موت کے لمحے میں یا اس سے ذرا پہلے کھینچی ہوں انھیں سب سے زیادہ سراہا جاتا ہے اور بار بار شائع یا نشر کیا جاتا ہے۔ فروری ۱۹۶۸ء میں ایڈی ایڈمز (Eddie Adams) کی کھینچی ہوئی اس تصویر کے استناد کے بارے میں کوئی شک نہیں کیا جا سکتا جس میں جنوبی ویت نام کی قومی پولیس کے سربراہ

بریگیڈیر جنرل نگوین نگوک لوآن (Nguyen Ngoc Loan) کو سائیگان کی ایک سڑک پر ایک مشتبہ ویت کانگ کو گولی مارتے دکھایا گیا ہے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ اسے اسٹیج کیا گیا تھا — اور اسٹیج کرنے والا خود لوآن تھا، جو اپنے قیدی کو، جس کے ہاتھ پشت پر بندھے ہوئے تھے، باہر سڑک پر لے کر آیا جہاں صحافی جمع تھے؛ اگر وہ لوگ وہاں اس کا مشاہدہ کرنے کے لیے موجود نہ ہوتے تو وہ اس فوری سزائے موت پر وہاں عمل درآمد نہ کرتا۔ خود کو اپنے قیدی کے قریب لا کر، تاکہ اس کے پیچھے کھڑے ہوئے فوٹوگرافر کا کیمرا اس کے پروفائل اور قیدی کے چہرے کو ایک ساتھ فریم میں لا سکے، اس نے بہت قریب سے گولی چلائی۔ ایڈمز کی تصویر اس لمحے کی ہے جب گولی چلائی جا چکی ہے؛ مرنے والے نے، جس کا منھ ٹیڑھا ہو رہا ہے، ابھی گرنا شروع نہیں کیا۔ جہاں تک دیکھنے والے کا سوال ہے، میرا سوال ہے، اس تصویر کے کھینچے جانے کے اتنے برس بعد بھی... خیر، آدمی ایسی تصویروں کو بہت دیر تک تکتا رہے تب بھی اس مشترکہ تماش بینی (co-spectatorship) کے اسرار — اور اس کی ناشائستگی — کی تہہ کو نہیں پہنچ سکتا۔

ان لوگوں کے چہرے دیکھنا جنھیں معلوم ہو کہ انھیں مارا جانے والا ہے، اور بھی زیادہ مضطرب کن ہوتا ہے: وہ چھ ہزار تصویریں جو نام پنھ، کمبوڈیا، کے مضافات میں تول سلینگ کے مقام پر ایک سابق ہائی اسکول کی عمارت میں بنائی گئی خفیہ جیل میں کھینچی گئیں — یہ وہ جگہ تھی جہاں چودہ ہزار سے زیادہ کمبوڈین باشندوں کو "انٹلکچوئل" یا "انقلاب دشمن" ہونے کے الزام میں ہلاک کیا گیا — کھمیر روژ (Khmer Rouge) کے ریکارڈ کیپر کا اکٹھا کیا ہوا ذخیرہ تھا، جو ان میں سے ہر ایک کو، مارے جانے سے ذرا پہلے، اسٹول پر بٹھا کر ان کی تصویر کھینچتا تھا۔* ان میں سے کچھ منتخب تصویریں ***The Killing Fields*** نامی کتاب کے ایک سیکشن میں شائع ہوئی ہیں، جس کی بدولت اب، کئی عشرے گزرنے کے بعد، ان چہروں پر نگاہ ڈالنا ممکن ہو گیا ہے جو کیمرے کی طرف — چنانچہ ہماری طرف — دیکھ رہے ہیں۔ اسپانوی ریپبلکن سپاہی ابھی ابھی مرا ہے، اگر ہم اس تصویر کے بارے میں کیے جانے والے

---

* سیاسی قیدیوں اور انقلاب دشمن ٹھہرائے جانے والوں کو سزائے موت دیے جانے سے ذرا پہلے ان کی تصویر کھینچنا ۱۹۳۰ء اور ۱۹۴۰ء کے عشروں میں سوویت یونین میں باقاعدگی سے کیا جانے والا عمل تھا، جیسا کہ بالٹک اور یوکرین کے دستاویزی ذخیروں، اور لوبیانکا کے مرکزی ذخیرے میں محفوظ NKVD کی فائلوں پر کی جانے والی حالیہ تحقیق سے ظاہر ہوا ہے۔

دعوے کو تسلیم کریں جو کاپا نے اپنے موضوع سے کچھ فاصلے پر رہ کر کھینچی تھی: اس کے گرتے ہوئے ہمیں ایک دانے دار شبیہ، سر اور دھڑ، ایک توانائی سی، کیمرے کی مخالف سمت میں حرکت کرتی دکھائی دیتی ہے۔ کمبوڈیا کے یہ باشندے، ہر عمر کی عورتیں اور مرد، اور بہت سے بچے بھی، جن کے اوپری دھڑ کی تصویریں چند فٹ کے فاصلے سے کھینچی گئی ہیں ــــ بالکل اس طرح جیسے ٹیٹیان کی The Flaying of Marsyas میں اپولو کا چاقو مستقل طور پر اس حالت میں ہے جیسے ابھی نیچے آنے والا ہو ــــ مسلسل موت پر نظریں جمائے ہوئے ہیں، ہمیشہ مارے جانے سے ذرا دیر پہلے کی حالت میں، متواتر ظلم رسیدہ۔ اور یہ تصویریں دیکھنے والا شخص ٹھیک اس پوزیشن میں ہے جس میں کیمرے کے پیچھے کھڑا ہوا کارندہ ــــ یہ ایک بیمار کر دینے والا تجربہ ہے۔ اس قید خانے کے فوٹوگرافر کا نام معلوم ہے ــــ نہیم آئن (Nhem Ein) ــــ اور لیا بھی جا سکتا ہے۔ لیکن تصویروں میں دکھائی دینے والے، اپنے دہشت سے ساکت چہروں اور سوکھے ہوئے اوپری دھڑوں کے ساتھ، محض ایک ڈھیر، ایک مجموعہ ہیں: مارے جانے والے گمنام لوگ۔

اور اگر ان کے نام معلوم بھی ہو جائیں تب بھی وہ "ہمارے" لیے اجنبی ہی رہیں گے۔ جب ورجینیا وولف بتاتی ہے کہ اس کو موصول ہونے والی ایک تصویر میں کسی مرد یا عورت کی لاش دکھائی گئی ہے جو اس حد تک مسخ ہو چکی ہے کہ کسی سؤر کی لاش بھی ہو سکتی ہے، تو وہ یہ کہنا چاہتی ہے کہ جنگ کی ہلاکت خیزی ہر اُس شناخت کو برباد کر ڈالتی ہے جو لوگوں کو فرد کے طور پر، بلکہ محض انسان کے طور پر بھی، حاصل رہی ہوگی۔ بلاشبہ جنگ کو جب دور سے، ایک منظر کے طور پر، دیکھا جائے تو وہ ایسی ہی دکھائی دیتی ہے۔

مارے جانے والے، ان کے ماتم گسار عزیز، خبروں کے صارفین ــــ سب جنگ سے اپنی اپنی قربت، اپنا اپنا فاصلہ رکھتے ہیں۔ جنگ کے، اور کسی سانحے میں زخمی ہونے والے انسانی جسموں کے، صاف گو ترین مناظر اُن افراد کے ہوتے ہیں جو انتہائی اجنبی، انتہائی غیر (foreign) دکھائی دیں، چنانچہ جن کو جاننا انتہائی غیر اغلب ہو۔ جب موضوع زیادہ قریب کا ہو تو فوٹوگرافر سے زیادہ محتاط رہنے کی توقع کی جاتی ہے۔

جب ۱۸۶۲ء میں، اینٹیاٹم کی لڑائی کے ایک مہینے بعد، گارڈنر اور اوسلیون کی کھینچی ہوئی تصویریں

بریڈی کی مین ہیٹن گیلری میں نمائش کے لیے رکھی گئیں، تو ''نیویارک ٹائمز'' نے اس پر یہ تبصرہ کیا:

وہ زندہ لوگ جو جوق در جوق براڈوے پر آ رہے ہیں، شاید اینٹیاٹم میں مرنے والوں کی ذرا سی بھی پروا نہیں کرتے، لیکن ہمارا خیال ہے کہ اگر خون میں لت پت چند لاشیں فٹ پاتھ پر ڈال دی جاتیں تو وہ اس سڑک پر ذرا کم بے پروائی سے چلتے، ذرا کم اطمینان سے خوش خرامی کرتے۔ لوگ اپنے لباس کے پلو اور پائینچے اٹھا کر پھونک پھونک کر قدم رکھتے ہوئے چلتے...

اس مستقل الزام سے اتفاق کرنے کے باوجود کہ جنگ سے محفوظ رہ جانے والے لوگ اپنے دائرے سے باہر کے لوگوں کی اذیت سے بے پروا اور بے حس رہتے ہیں، نامہ نگار کو ان تصویروں کے فوری پن کے بارے میں شکوک وشبہات لاحق رہے۔

میدانِ جنگ میں مارے جانے والے ہمارے خوابوں میں بھی شاید ہی کبھی ہمارے پاس آتے ہوں۔ ہم صبح ناشتے کے وقت اخبار میں ان کے ناموں کی فہرست پڑھتے ہیں، لیکن کافی کے ساتھ ہی اس کی یاد کو اپنے ذہن سے جھٹک دیتے ہیں۔ لیکن مسٹر بریڈی نے جنگ کی دہشت ناک حقیقت اور سنگینی کو ہمارے نزدیک لانے کی کوشش کی ہے۔ اگرچہ اس نے لاشوں کو لا کر ہمارے دروازوں پر اور گلیوں میں نہیں ڈالا، لیکن جو کچھ اس نے کیا ہے وہ اس سے بہت کچھ ملتا جلتا ہے...

ان تصویروں میں ایک دہشت ناک صراحت موجود ہے۔ محدب عدسے کی مدد سے مرنے والوں کے چہروں کے نقوش تک شناخت کیے جا سکتے ہیں۔ خندق کے کھلے منھ میں دھکیل دیے جانے کی منتظر ان لاشوں کی تصویر کو دیکھنے کے لیے جھکی ہوئی کوئی عورت ان میں اپنے شوہر، بیٹے یا بھائی کو پہچان لے تو وہ ایسا موقع ہوگا کہ ہم اس وقت اس گیلری میں ہونا پسند نہیں کریں گے۔

اس تبصرے میں تصویروں کی تعریف اس بنا پر ناپسندیدگی سے آلودہ ہے کہ کہیں کسی مرنے والے کی عزیز خاتون کو اذیت نہ ہو۔ کیمرا دیکھنے والے کو قریب، بہت قریب لے آیا ہے؛ اگر اس میں محدب عدسے کو بھی جوڑ لیا جائے — کیونکہ یہ دوہرے عدسے کی کہانی ہے — تو ''دہشت ناک صراحت'' کی حامل یہ تصویریں غیر ضروری اور ناشائستہ اطلاعات فراہم کرتی ہیں۔ لیکن تصویروں میں دکھائے گئے مناظر کی ناقابلِ برداشت حقیقت پسندی کی تنقیص کرتے ہوئے، ''نیویارک ٹائمز'' کا نامہ نگار اس میلوڈراما کی مزاحمت نہیں کر پاتا جو محض لفظوں سے پیدا ہوتا ہے (''خون میں لت پت لاشیں''، جو ''خندق کے

کھلے منہ میں دھکیل دیے جانے کی منتظر'' ہیں)۔
کیمروں کے دور میں حقیقت سے نئے نئے مطالبے کیے جاتے ہیں۔ حقیقت ممکن ہے کافی حد تک لرزہ خیز نہ ہو، چنانچہ اس میں اضافہ کرنا ضروری ہے؛ یا اسے زیادہ قابل یقین طور پر نئے سرے سے کھیلے جانے کی ضرورت ہے۔ لہٰذا کسی لڑائی کو دکھانے والی پہلی نیوز ریل ـــ جس میں ۱۸۹۸ء کی اسپانوی امریکی جنگ کے دوران کیوبا میں ہونے والے ایک نہایت شہرت یافتہ واقعے، یعنی سان حوان پہاڑی کی لڑائی دکھائی گئی تھی ـــ دراصل اس حملے کا منظر دکھاتی ہے جو لڑائی کے بعد کرنل تھیوڈور روزویلٹ اور اس کے رضاکار گھڑسوار دستے، دی رف رائیڈرز، نے ویٹا گراف کیمرامین کی خاطر اسٹیج کیا تھا، کیونکہ اصل حملہ، فلمائے جانے کے بعد، ناکافی ڈرامائیت کا حامل قرار دیا گیا تھا۔ یا پھر اصلی مناظر بہت زیادہ دہشت ناک ہوسکتے ہیں جنھیں شائستگی یا حب الوطنی کے نام پر دبایا جانا ضروری ہو ـــ مثلاً ایسے مناظر جن میں، مناسب جزوی پردہ پوشی کے بغیر، ہمارے مرنے والے دکھائے گئے ہوں۔ کیونکہ مُردوں کی نمائش ایسی چیز ہے جو دشمن کرتے ہیں۔ [جنوبی افریقہ میں] بوئروں کی جنگ (۱۹۰۲-۱۸۹۹ء) میں اسپیون کوپ (Spion Kop) کے مقام پر اپنی فتح کے بعد بوئروں نے خیال کیا کہ اگر وہ ہلاک ہونے والے برطانوی سپاہیوں کی ایک ہولناک تصویر تقسیم کریں تو اس سے ان کے اپنے سپاہیوں کے عزم اور حوصلے میں اضافہ ہوگا۔ برطانوی فوج کی شکست کے دس دن بعد، جس میں اس کے تیرہ سو سپاہی ہلاک ہوے تھے، ایک نامعلوم بوئر فوٹوگرافر کی کھینچی ہوئی اس تصویر میں کیمرا لاشوں سے پٹی ہوئی ایک لمبی تنگ خندق میں اوپر سے جھانک رہا ہے۔ اس تصویر کی ایک خاص طور پر جارحانہ خصوصیت یہ ہے کہ اس میں سے لینڈسکیپ بالکل غائب ہے۔ خندق میں بھری لاشیں پوری تصویر پر چھائی ہوئی ہیں۔ بوئروں کی طرف سے کی جانے والی اس تازہ ترین زیادتی پر ہونے والا برطانوی ردعمل گہری تکلیف کا تھا، اگرچہ اسے پرتکلف انداز میں ظاہر کیا گیا تھا: ایسی تصویروں کی نمائش کرنے سے، Amateur Photographer نامی رسالے نے اعلان کیا، ''کوئی کارآمد مقصد پورا نہیں ہوتا، اور محض انسانی فطرت کے مریضانہ پہلو کو تحریک ملتی ہے۔''

سنسرشپ کا وجود ہمیشہ رہا ہے، لیکن یہ ایک طویل عرصے تک نامربوط رہی اور جرنیلوں اور ریاست کے سربراہوں کی مرضی پر منحصر رہی۔ محاذِ جنگ پر کی جانے والی صحافتی فوٹوگرافی پر باقاعدہ

پابندی پہلی بار پہلی جنگِ عظیم کے دوران لگائی گئی؛ جرمن اور فرانسیسی دونوں جانب کی ہائی کمان نے صرف چند منتخب فوجی فوٹوگرافروں کو لڑائی کے قریب جانے کی اجازت دی۔ (برطانوی جنرل اسٹاف کی جانب سے صحافتی سنسرشپ نسبتاً زیادہ لچک دار تھی۔) یہ بات پچاس سال گزرنے کے بعد، اور پہلی بار ٹیلی وژن کے ذریعے جنگ کی کوریج ہونے کے بعد، پوری طرح سمجھ میں آسکی کہ صدمہ انگیز تصویروں کا مقامی پبلک پر کس قسم کا اثر ہوسکتا ہے۔ ویت نام کے زمانے میں جنگی فوٹوگرافی نے عموماً جنگ پر تنقید کی صورت اختیار کی۔ اس کے نتائج نکلنے ناگزیر تھے: مین اسٹریم ذرائع ابلاغ کا یہ منشا نہیں ہوتا کہ لوگوں کو جس جنگ میں شامل ہونے کے لیے ابھارا جا رہا ہو ان میں اُسی جنگ کی بابت بے چینی پیدا کی جائے، اور اس سے بھی کم یہ کہ جنگ آزمائی کے خلاف کیے جانے والے پروپیگنڈا کو نشر کیا جائے۔

اس وقت سے لے کر سنسرشپ کو — موثر ترین شکل یعنی سیلف سنسرشپ، اور فوج کی عائد کی ہوئی سنسرشپ، دونوں صورتوں میں — بڑی تعداد میں اور بہت بارسوخ حامی میسر آ گئے ہیں۔ اپریل ۱۹۸۲ء میں فاک لینڈ پر برطانوی حملے کے آغاز پر مارگریٹ تھیچر کی حکومت نے صرف دو تصویری صحافیوں کو لڑائی کی کوریج کی اجازت دی — جن لوگوں کو اجازت نہیں دی گئی ان میں جنگی فوٹوگرافی کا ماہرِ فن استاد ڈون میکیولن بھی شامل تھا — اور مئی میں جزیرے پر دوبارہ قبضہ ہو جانے تک فلم کے صرف تین بیچ (batches) لندن پہنچے تھے۔ ٹیلی وژن کی براہِ راست نشریات کی اجازت نہیں دی گئی۔ جنگِ کریمیا کے بعد سے کسی برطانوی فوجی کارروائی کی رپورٹنگ پر ایسی کڑی پابندیاں عائد نہیں کی گئی تھیں۔ امریکی حکام کے لیے اپنے غیرملکی فوجی ایڈونچروں کے سلسلے میں تھیچر حکومت جیسے کنٹرول عائد کرنا زیادہ دشوار ثابت ہوا۔ تاہم ۱۹۹۱ء کی جنگِ خلیج کے دوران امریکی فوج نے جس قسم کے مناظر کی ترویج کی وہ ٹیکنو وار (techno war) کے مناظر تھے: مرنے والوں کے سروں پر پھیلا، میزائلوں اور توپ کے گولوں کی چھوڑی ہوئی روشنیوں سے بھرا ہوا آسمان — ایسے مناظر جن سے دشمن پر امریکہ کی مطلق فوجی برتری کا اظہار ہوتا تھا۔ امریکی ٹیلی وژن ناظرین کو اس برتری کے نتیجے میں ہونے والی بربادی کے مناظر دیکھنے کی اجازت نہیں دی گئی جن کی فلمیں این بی سی نے خریدی تھیں (اور بعد میں جنھیں دکھانے سے انکار کر دیا): جبری بھرتی کے تحت آئے ہوئے ان عراقی فوجیوں کا حشر جنھیں ۲۷ فروری کو کویت سے عراقی فوج کی پسپائی کے بعد شمال میں بصرہ کی سمت پیدل بھاگتے ہوئے راستے

میں آتش گیر مادوں، نیپام، تابکار ڈِپلیٹڈ یورینیم کے گولوں اور کلسٹر بموں کی کارپٹ بمباری سے ہلاک کیا گیا — اس قتل عام کو ایک امریکی فوجی افسر نے ''ٹرکی شوٹنگ'' کا مشہور نام دیا۔ ۲۰۰۱ء کے اواخر میں افغانستان میں کیے جانے والے بیشتر امریکی فوجی آپریشنوں سے اخباری فوٹو گرافروں کو دور رکھا گیا۔

جیسے جیسے جنگ ایک ایسی کارروائی کی شکل اختیار کرتی جارہی ہے جس میں بصری آلات کی مدد سے دشمن کے محل وقوع کا درست اندازہ لگایا جاتا ہے، محاذِ جنگ پر غیر فوجی مقاصد کے لیے کیمروں کے استعمال کی شرائط زیادہ سے زیادہ سخت ہوتی جارہی ہیں۔ کوئی جنگ فوٹو گرافی کے بغیر نہیں ہوتی، جنگ کے نامور ماہرِ جمالیات ارنسٹ جنگر (Ernst Junger) نے یہ بات ۱۹۳۰ء میں کہی تھی، اور اس طرح کیمرے اور بندوق کی مماثلت، اور کسی موضوع کی ''شوٹنگ'' اور کسی انسان کی ''شوٹنگ'' کی مماثلت کو زیادہ باریک بینی سے واضح کیا تھا۔ جنگ آزمائی اور تصویر کشی دونوں ایک دوسرے کے موافق عمل ہیں: ''یہ ایک ہی قسم کی انٹیلی جنس ہے جس کے تباہ کن ہتھیار دشمن کی موجودگی کے وقت اور مقام کا سیکنڈوں اور میٹروں کی حد تک درست اندازہ لگا سکتے ہیں،'' جنگر نے لکھا تھا، ''اور اسی کی مدد سے عظیم تاریخی واقعات کو انتہائی باریک تفصیل کے ساتھ بصری شکل میں محفوظ کیا جاتا ہے۔'' ❊

آج کل جنگ کا پسندیدہ امریکی طریقہ اسی ماڈل کو ترقی دے کر تیار کیا گیا ہے۔ ٹیلی وژن، جس کی منظر تک رسائی سرکاری کنٹرول اور سیلف سنسر شپ کے باعث محدود ہو چکی ہے، جنگ کو محض قابلِ دید مناظر کی صورت میں پیش کرتا ہے۔ جہاں تک ممکن ہو، جنگ کو ایک فاصلے پر رہ کر، ہوائی بمباری کے ذریعے لڑا جاتا ہے، اور اس بمباری کے ہدف، دیکھنے اور اطلاع فراہم کرنے کی ٹیکنالوجی

❊ چنانچہ گوئرنیکا کی تباہی سے تیرہ سال پہلے، آرتھر ہیرس (Arthur Harris) نے، جو دوسری جنگِ عظیم کے دوران رائل ایئرفورس کی بمباری کی کمان کا سربراہ بنا، اور تب عراق میں رائل ایئرفورس کا ایک اسکواڈرن لیڈر تھا، اس نئے حاصل شدہ نوآبادی میں بغاوت کو کچلنے کے لیے کیے جانے والے ہوائی حملوں کو اسی طرح بیان کیا تھا، جس کے ساتھ اس مشن کی کامیابی کا فوٹو گرافک ثبوت بھی موجود تھا۔ ''عرب اور کرد،'' اس نے ۱۹۲۴ء میں لکھا تھا، ''اب جانتے ہیں کہ اصل بمباری کیا ہوتی ہے اور کتنی ہلاکت اور تباہی لاسکتی ہے؛ اب انھیں معلوم ہے کہ پینتالیس منٹ کے اندر اندر ایک اچھا بڑا گاؤں (جیسا کہ منسلکہ تصویروں میں دکھایا گیا کشان الاجازہ کا گاؤں) مکمل طور پر مٹایا جاسکتا ہے اور اس کے ایک تہائی باشندوں کو چار یا پانچ مشینوں کے ذریعے سے ہلاک کیا جاسکتا ہے، جس میں ان کو اپنا کوئی ہدف دکھائی نہ دے، جنگ بازوں کا وقار حاصل نہ ہو، اور فرار کا کوئی موثر راستہ نہ ملے۔''

کی مدد سے، براعظموں کے پار سے منتخب کیے جا سکتے ہیں: ۲۰۰۱ء کے آخر اور ۲۰۰۲ء کے اوائل میں افغانستان میں کیے جانے والے بمباری کے روزانہ آپریشنوں کی ہدایت کاری ٹیمپا، فلوریڈا، میں موجود امریکی مرکزی کمان سے کی جاتی تھی۔ اس کا مقصد مخالف فریق کے لوگوں کو کافی تعداد میں ہلاک کر کے اسے سزا دینا اور دشمن کی طرف سے جواباً اس طرف کے کسی شخص کو ہلاک کرنے کے مواقع کو کم سے کم رکھنا ہے؛ جو امریکی اور اتحادی فوجی، گاڑیوں کے حادثوں یا ''دوستانہ فائرنگ'' (جیسا کہ یہ پرفریب اصطلاح بیان کرتی ہے) میں ہلاک ہوتے ہیں، انھیں اہمیت دی بھی جاتی ہے اور نہیں بھی۔

اس دور میں جبکہ امریکی طاقت کے دشمنوں کے خلاف ٹیلی کنٹرول کے ذریعے جنگ لڑی جاتی ہے، یہ پالیسیاں ابھی تیاری کی منزل میں ہیں کہ پبلک کو کیا کچھ دیکھنے دیا جائے اور کیا کچھ ان کی نظروں سے اوجھل رکھا جائے۔ ٹیلی وژن خبروں کے پروڈیوسر اور اخباروں رسالوں کے فوٹو ایڈیٹر ہر روز ایسے فیصلے کر رہے ہیں جن سے ان کے درمیان موجود مبہم اتفاق رائے رفتہ رفتہ مستحکم ہوتا جا رہا ہے کہ عوام کے علم کو کن حدود کے اندر رکھا جائے۔ بیشتر صورتوں میں ان کے فیصلوں کو ''خوش ذوقی'' پر مبنی بتایا جاتا ہے — اور یہ ایک ایسا معیار ہے جس کا نتیجہ، اداروں کی جانب سے پیش کیے جانے کی صورت میں، ہمیشہ اطلاعات پر پابندی کے طور پر نکلتا ہے۔ ۱۱ ستمبر ۲۰۰۱ء میں ورلڈ ٹریڈ سنٹر پر ہونے والے حملے میں مرنے والوں کی دہشت انگیز تصویروں کو، جو اس کے فوراً بعد لی گئی تھیں، منظر عام پر نہ لائے جانے کے حق میں یہی ''خوش ذوقی'' کی دلیل استعمال کی گئی تھی۔ (ٹیبلوائڈ اخبار پریشان کن تصویریں چھاپنے کے معاملے میں بڑے سائز کے اخباروں کی نسبت عموماً زیادہ دلیر ہوتے ہیں؛ ورلڈ ٹریڈ سنٹر کے ملبے میں پڑے ہوئے ایک بُریدہ ہاتھ کی تصویر نیویارک کے اخبار ''ڈیلی نیوز'' کے شام کے ایڈیشن میں، حملے کے کچھ دیر بعد، شائع ہوئی تھی؛ غالباً اسے کسی اور اخبار نے شائع نہیں کیا۔) اور ٹیلی وژن کی خبریں، جن کے دیکھنے والے بھی بہت زیادہ ہوتے ہیں اور اسی اعتبار سے ان پر مشتہرین کا دباؤ بھی زیادہ ہوتا ہے، اس سے بھی زیادہ کڑی، بیشتر خود اپنی عائد کردہ، حدود میں رہتی ہیں کہ کیا چیز نشر کرنا ''مناسب'' ہے اور کیا نہیں۔ ایک ایسے کلچر میں جو بدمذاقی کے فروغ کے تجارتی فوائد سے لبالب بھرا ہوا ہے، خوش ذوقی پر یہ انوکھا اصرار سمجھ میں آنے والا نہیں۔ لیکن یہ اس وقت بخوبی سمجھ میں آ سکتا ہے اگر اسے عوامی امن اور عوام کے مورال سے متعلق فکر اور تشویش کے ایک پردے کے طور پر دیکھا جائے (اس فکر اور تشویش کو

باقاعدہ نام نہیں دیا جا سکتا) اور اس طور پر کہ فیصلہ کرنے والوں کو سوگ منانے کے روایتی طریقوں کو برقرار رکھنے اور ان کا دفاع کرنے کی کوئی راہ نہیں سوجھ رہی۔ کیا چیز دکھائی جا سکتی ہے، کیا چیز نہیں دکھائی جانی چاہیے — یہ موضوع عوامی طور پر جتنا ہنگامہ خیز ہے اتنا کوئی اور موضوع نہیں۔

تصویروں پر پابندی کے حق میں جو دوسری دلیل دی جاتی ہے وہ یہ ہے کہ اس سے متاثرہ افراد کے لواحقین کی حق تلفی ہوتی ہے۔ جب بوسٹن کے ایک ہفتہ وار اخبار نے پاکستان میں تیار کی گئی ایک پروپیگنڈا وِڈیو فلم کو بہت مختصر مدت کے لیے اپنی ویب سائٹ پر رکھا جس میں ۲۰۰۲ء میں کراچی میں قتل کیے جانے والے صحافی ڈینیئل پرل (Daniel Pearl) کو "اعتراف" کرتے (کہ وہ یہودی ہے) اور بعد میں اس کا سر قلم ہوتے ہوئے دکھایا گیا تھا، تو ایک زبردست بحث چھڑ گئی جس میں پرل کی بیوہ کے مزید اذیت سے محفوظ رہنے کے حق کو اخبار کے کسی شے کو چھاپنے یا منظرِ عام پر لانے کے حق اور عوام کے اطلاعات حاصل کرنے کے حق کے مقابلے پر لایا گیا تھا۔ وِڈیو کو فوراً ویب سائٹ سے ہٹا لیا گیا۔ خاص بات یہ ہے کہ بحث کے دونوں فریقوں نے ساڑھے تین منٹ کی اس دہشت ناکی کو محض ایک اصلی قتل کو دکھانے والی فلم سمجھا۔ اس تمام بحث سے کوئی شخص یہ اندازہ نہیں کر سکتا تھا کہ اس فلم میں کچھ اور چیزیں بھی شامل ہیں، مثلاً کچھ جانے پہچانے الزامات (جیسے آریئل شیرون کو وائٹ ہاؤس میں جارج ڈبلیو بش کے ساتھ بیٹھے اور فلسطینی بچوں کو اسرائیلی حملے میں ہلاک ہوتے دکھایا گیا ہے)، اور اس کے علاوہ وہ ایک ملامتی تقریر پر بھی مبنی ہے جس کا خاتمہ سنگین دھمکیوں اور واضح مطالبات کی ایک فہرست پر ہوتا ہے — یعنی وہ تمام چیزیں جن کی بنا پر یہ کہا جا سکتا ہو کہ اس فلم کو دیکھنے کی اذیت برداشت کرنا (اگر آپ اسے برداشت کر سکتے ہوں) اس لحاظ سے کارآمد ہو سکتا ہے کہ اس سے پرل کی قاتل طاقتوں کی شرانگیزی کا بہتر طور پر مقابلہ کرنے کی کوئی راہ سوجھ سکتی ہے۔ دشمن کے بارے میں یہ تصور کر لینا بہت سہل ہے کہ وہ محض قتل پر تلا ہوا وحشی ہے، جو اپنے شکار کا سر قلم کرنے کے بعد اسے بالوں سے پکڑ کر ہوا میں بلند کرتا ہے تاکہ سب لوگ اس کا نظارہ کر سکیں۔

جہاں تک ہمارے اپنے مُردوں کا معاملہ ہے، ان کے کھلے چہروں کے دکھائے جانے کے خلاف بندش ہمیشہ موجود رہی ہے۔ گارڈنر اور اوسلیوان کی کھینچی ہوئی تصویریں اب بھی صدمہ پہنچاتی ہیں کیونکہ ان میں یونین اور کنفیڈریٹ سپاہیوں کو چت پڑے ہوئے دکھایا گیا ہے اور ان میں سے بعض

کے چہرے واضح طور پر دیکھے جاسکتے ہیں۔اس کے بعد سے میدان جنگ میں کام آنے والے امریکی سپاہیوں کے چہرے بڑی جنگوں کے بارے میں شائع ہونے والی کسی نمایاں کتاب یا اخبار میں سامنے نہیں لائے گئے، لیکن ستمبر ۱۹۴۳ء میں ''لائف'' نے اس ٹیبو کو توڑتے ہوئے جارج اسٹروک (George Strock) کی کھینچی ہوئی تصویر شائع کی — اس تصویر کو اس وقت تک فوجی سنسر نے اشاعت سے روک رکھا تھا — جس میں نیوگنی کے ایک ساحل پر جہاز کی لینڈنگ کے دوران ہلاک ہونے والے تین امریکی فوجیوں کو دکھایا گیا تھا۔ (اگرچہ ''ہلاک شدہ فوجی، بونا کے ساحل پر'' کا عنوان پانے والی اس تصویر کو ہمیشہ اس طور پر بیان کیا جاتا ہے کہ اس میں تین فوجیوں کو گیلی ریت پر اوندھے منہ پڑے دکھایا گیا ہے، لیکن دراصل ان میں سے ایک فوجی چت پڑا ہوا ہے، مگر تصویر اس زاویے سے کھینچی گئی ہے کہ اس کا سر دکھائی نہیں دیتا۔) ۶ جون ۱۹۴۴ء کو فرانس میں ہونے والی لینڈنگ کے واقعے تک ہلاک شدہ گمنام امریکی فوجیوں کی تصویریں بہت سے خبری رسالوں میں شائع ہو چکی تھیں، جن میں انھیں ہمیشہ اوندھے منہ پڑے ہوئے، یا کفن میں لپٹے ہوئے، یا چہرہ دوسری طرف پھیرے ہوئے دکھایا جاتا تھا۔ یہ ایک ایسی عزت ہے جس کا مستحق ہلاک ہونے والے دوسرے لوگوں کو لازمی طور پر نہیں سمجھا جاتا۔

وقوعے کی جگہ جس قدر دور اور ہمارے لیے اجنبی ہوگی، مرے ہوئے اور مرتے ہوئے لوگوں کی واضح، سامنے سے لی گئی تصویروں کے منظرِ عام پر لائے جانے کا امکان اتنا ہی زیادہ ہوگا۔ چنانچہ دولت مند دنیا کے باشندوں کے ذہنوں میں نوآبادیاتی دور کے بعد کے افریقہ کا وجود — وہاں کی جنسی طور پر ہیجان انگیز موسیقی کو چھوڑ کر — بڑی بڑی اُبلی ہوئی آنکھوں والے ستم زدہ لوگوں کی ناقابلِ فراموش تصویروں پر مشتمل ہے، جن کا سلسلہ ۱۹۶۰ء کے عشرے میں بیافرا میں قحط کا شکار ہونے والوں کی تصویروں سے شروع ہو کر ۱۹۹۴ء کے روانڈا میں دس لاکھ توتسیوں کے قتلِ عام میں زندہ بچ جانے والوں کے چہروں تک پہنچتا ہے، اور اس کے چند سال بعد سیرالیون کے ان بالغ اور نابالغ باشندوں کی تصویروں تک آتا ہے جن کے ہاتھ پیر باغی ملیشیا (RUF) کی دہشت پھیلانے کی مہم کے دوران کلھاڑوں سے کاٹ ڈالے گئے تھے۔ (اور ابھی حال ہی میں افریقہ کے مفلس دیہاتیوں کے پورے پورے خاندانوں کو ایڈز سے مرتے ہوئے دکھایا گیا ہے۔) ان مناظر میں دوہرا پیغام پوشیدہ ہے۔ یہ ایک ایسی اذیت کو دکھاتے ہیں جو غیر معمولی اور غیر منصفانہ ہے اور جس کا خاتمہ کیا جانا چاہیے۔ اور وہ اس بات کی تصدیق

بھی کرتے ہیں کہ ایسی چیزیں "وہاں" پیش آتی ہیں۔ ان مناظر، اور ان ہولناکیوں، کی کثرت اس یقین کو تقویت دیے بغیر نہیں رہ سکتی کہ دنیا کے ایسے تاریک یا پسماندہ — دوسرے لفظوں میں غریب — خطوں میں ایسے المناک واقعات کا پیش آنا ناگزیر ہے۔

اس سے ملتی جلتی سفاکیاں اور بدبختیاں یوروپ میں بھی پیش آیا کرتی تھیں؛ ایسی سفاکیاں جو اپنی وسعت اور گہرائی میں اس قسم کے کسی ایسے واقعے سے، جسے آج ہم دنیا کے کسی غریب خطے میں ہوتا ہوا دیکھ سکتے ہیں، کہیں زیادہ بڑی تھیں، یوروپ میں ابھی ساٹھ برس پہلے ہی پیش آ چکی ہیں۔ لیکن معلوم ایسا ہوتا ہے گویا ہولناکی یوروپ سے رخصت ہو چکی ہے، اتنا عرصہ پہلے رخصت ہو چکی ہے کہ موجودہ پرامن حالت ناگزیر محسوس ہونے لگی ہے۔ (بوسنیا کی جنگ اور کوسووو میں سربوں کی قتل عام کی مہم سے جب یہ حقیقت سامنے آئی کہ دوسری جنگِ عظیم کے پچاس برس بعد بھی یوروپ میں ہلاکت کے کیمپوں اور شہروں کے محاصروں کا ہونا ممکن ہے اور لوگوں کو ہزاروں کی تعداد میں ہلاک کیا جا سکتا ہے، تو ان تنازعات سے خاص، اور اگلے وقتوں کی سی، دلچسپی پیدا ہو گئی۔ لیکن ۱۹۹۰ء کے عشرے میں جنوب مشرقی یوروپ میں پیش آئے ان جنگی جرائم کو انگیز کرنے کا ایک بڑا طریقہ یہ دیکھنے میں آیا کہ کہا جائے کہ دراصل بلقان کبھی بھی یوروپ کا حصہ نہیں تھا۔) عموماً اندوہناک طور پر مجروح انسانی جسموں کی شائع ہونے والی تصویریں ایشیا یا افریقہ سے تعلق رکھتی ہیں۔ یہ صحافیانہ قاعدہ دور دراز کے — یعنی نوآبادیات کے — انسانوں کی نمائش کے صدیوں پرانے رواج کی باقیات ہے: سولھویں صدی سے بیسویں صدی کے اوائل تک افریقیوں اور ایشیا کے دور افتادہ علاقوں کے باشندوں کو لندن، پیرس اور دوسرے یوروپی دارالحکومتوں میں ہونے والی بشریاتی (anthropological) نمائشوں میں چڑیا گھر کے جانوروں کی طرح دکھایا جاتا تھا۔ شیکسپیئر کے *The Tempest* میں کالیبان (Caliban) کا سامنا ہونے پر جو پہلا خیال ٹرنکولو (Trinculo) کے ذہن میں آتا ہے وہ یہ ہے کہ اسے انگلستان میں نمائش کے لیے رکھا جا سکتا ہے: "... تفریح پر نکلا ہوا کوئی احمق ایسا نہ ہوگا جو اس کے لیے چاندی کا سکہ دینے کو راضی نہ ہو جائے... جو لوگ کسی لنگڑے فقیر کی مشکل آسان کرنے کی خاطر جیب سے ایک پائی نکالنے کو تیار نہ ہوں، مردہ انڈین کو دیکھنے کے لیے دس بخوشی دے دیں گے۔" دور افتادہ ملکوں کے کالی رنگت والے باشندوں پر توڑے جانے والے مظالم کی تصویریں اسی نمائش کا تسلسل ہیں، ان تاملات سے بالکل بے پروا ہو کر جو

تشدد کا نشانہ بننے والے ہماری طرف کے لوگوں کو منظرِ عام پر لانے میں حائل ہوتے ہیں؛ کیونکہ دوسرے، خواہ وہ دشمن نہ بھی ہوں، محض ''دیکھے جانے والے'' ہیں، ہم لوگوں کی طرح ''دیکھنے والے'' نہیں۔ لیکن آخر اپنی زندگی کی بھیک مانگتے ہوئے طالبان سے تعلق رکھنے والے جس سپاہی کے انجام کو ''نیویارک ٹائمز'' میں شائع کیا گیا، اس کے بھی تو بیوی بچے، ماں باپ، بہن بھائی رہے ہوں گے۔ ایک دن ایسا بھی تو آ سکتا ہے کہ ان میں سے کسی کی نظر اخبار میں چھپی ہوئی ان تین تصویروں پر پڑ جائے جس میں ان کے شوہر، باپ، بیٹے یا بھائی کو ہلاک کیے جاتے ہوئے دکھایا گیا ہے — یا عین ممکن ہے وہ یہ تصویریں دیکھ بھی چکے ہوں۔

۵

جدید توقعات، اور جدید اخلاقی احساس، کا مرکزی عقیدہ یہ ہے کہ جنگ، خواہ اسے روکا جانا ناممکن ہی کیوں نہ ہو، معمول سے ہٹی ہوئی چیز ہے۔ امن معمول کی چیز ہے، خواہ کتنا ہی ناقابلِ حصول کیوں نہ ہو۔ بلاشبہ یہ وہ زاویۂ نظر نہیں ہے جس سے جنگ کو تاریخ کے تمام ادوار میں دیکھا جاتا رہا ہے۔ تاریخ کے لحاظ سے تو جنگ معمول رہی ہے اور امن استثنیٰ کی حیثیت رکھتا ہے۔ لڑائی کے دوران انسانی جسم ٹھیک کس انداز میں ہلاک اور زخمی ہوئے، اس کا بیان *Iliad* کے قصوں کا بار بار دہرایا جانے والا نقطۂ عروج ہے۔ جنگ کو ایک ایسے عمل کے طور پر دیکھا جاتا ہے جسے انسان ایک لت کے طور پر کیا کرتا ہے، اور اس سلسلے میں جنگ کے عائد کردہ مجموعی مصائب کی پروا نہیں کرتا؛ اور جنگ کو لفظوں یا تصویروں میں بیان کرنے کے لیے ایک گہری، بے جھجک علیحدگی درکار ہوتی ہے۔ جب لیوناردو داوِنچی لڑائی کا منظر دکھانے والی ایک پینٹنگ کے سلسلے میں ہدایات دیتا ہے تو اس بات پر اصرار کرتا ہے کہ فنکاروں میں اتنی جرأت اور قوتِ تخیل ہونی چاہیے کہ جنگ کو اس کے پورے بھیانک پن کے ساتھ دکھا سکیں:

> شکست خوردہ اور پٹے ہوئے لوگوں کو اس طرح دکھاؤ کہ ان کی رنگت پیلی پڑی ہوئی ہو، بھنویں اٹھی ہوئی ہوں اور بھنوؤں کے اوپر پیشانی پر اذیت سے بل پڑے ہوئے ہوں... اور دانت یوں کھلے ہوں جیسے وہ چیخ چیخ کر آہ و بکا کر رہے ہوں... ہلاک ہونے والوں کو پورا یا ادھورا خاک میں سَنا ہوا دکھاؤ... اور خون اپنے سرخ رنگ میں لاشوں سے بہہ بہہ کر خاک میں جذب ہوتا ہوا دکھائی

دے۔ جانکنی سے گزرتے لوگوں کو دانت پیستے، آنکھیں چڑھاتے، بھنچی ہوئی مٹھیاں اپنے جسموں پر مارتے، اوراپنی ٹانگوں کو درد کے مارے موڑتے ہوے دکھاؤ۔

فکر یہ ہے کہ کہیں ایسا نہ ہو کہ مطلوبہ منظر مناسب طور پر مضطرب کن نہ بن پائے؛ درست طور پر ٹھوس اور تفصیلی دکھائی نہ دے۔ رحم کسی اخلاقی فیصلے کی بنیاد صرف اس صورت میں بن سکتا ہے جب، ارسطو کے قول کے مطابق، اسے ایک ایسا جذبہ سمجھا جائے جس کے مستحق صرف وہ لوگ ہوں جو غیر منصفانہ طور پر کسی بدقسمتی سے گزر رہے ہوں۔ لیکن رحم بدقسمتی پر مبنی بہت سے ڈرامائی سانحوں میں خوف کا ساتھی (توام) نہیں ہوتا بلکہ خوف رحم کے جذبے کو ہلکا کرنے — یا اس پر سے توجہ ہٹانے — کا باعث بنتا ہے، کیونکہ خوف (دہشت یا ہول) عموماً رحم کے جذبے کو دھندلا دیتا ہے۔ لیونارڈو یہ تجویز کر رہا ہے کہ فنکار کی نظر کو، لغوی معنوں میں، بے رحم ہونا چاہیے۔ منظر کو کراہت انگیز ہونا چاہیے، اور اس کی دہشت انگیز ناگواری (terribilita) ہی میں فنکارانہ حسن کا چیلنج پوشیدہ ہے۔

مصوروں کے بنائے ہوے جنگ کے مناظر کے بارے میں یہ بات عام طور پر کہی جاتی ہے کہ میدانِ جنگ کا خون آلود منظر حسن کا حامل ہو سکتا ہے — حسن کے ماورائی، ہیبت انگیز یا المناک معنوں میں۔ لیکن یہ تصور اس وقت درست نہیں بیٹھتا جب معاملہ کیمرے سے کھینچے ہوے مناظر کا ہو: جنگی تصویروں میں حسن کو دریافت کرنا سنگ دلی کہلائے گا۔ لیکن اس کے برعکس تباہی کا لینڈسکیپ آخرکار محض ایک لینڈسکیپ ہے۔ کھنڈروں میں ایک طرح کا حسن ہوتا ہی ہے۔ ورلڈ ٹریڈ سنٹر پر ہونے والے حملے کے بعد کے مہینوں میں اس تباہ شدہ عمارت کی تصویروں میں حسن کے وجود کو تسلیم کرنا بڑی ہلکے پن اور بے حرمتی کی بات معلوم ہوتی تھی۔ لوگ زیادہ سے زیادہ یہ کہہ سکتے تھے کہ یہ تصویریں ''سُر رئیل'' معلوم ہوتی ہیں؛ حسن کے معتوب، مفرور تصور کو جلدی میں بنائے گئے اِس پردے کے پیچھے چھپنے کی جگہ ملی۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ ان میں سے بہت سی تصویریں — گیلس پیریس، سوزن میزیلاس (Susan Meiselas) اور جوئل میرووِٹز (Joel Meyerowitz) اور دیگر تجربہ کار فوٹوگرافروں کی کھینچی ہوئی — واقعی حسین تھیں۔ خود یہ جائے وقوع، یہ اجتماعی قبرستان جسے ''گراؤنڈ زیرو'' کا نام دیا گیا، بلاشبہ کسی بھی طرح خوبصورت نہیں تھی۔ فوٹوگراف اپنے موضوع کو، خواہ وہ کچھ بھی کیوں نہ ہو، منقلب کر دیتا ہے؛ اور اپنے عکس کی صورت میں کوئی شے حسین — یا دہشت ناک، یا ناقابلِ برداشت،

یا قابلِ برداشت — ہوسکتی ہے جبکہ حقیقت میں وہ ایسی نہ ہو۔

اشیا کو منقلب کرنا وہ کام ہے جو آرٹ کرتا ہے، لیکن فوٹوگرافی، جس کے ذمے المناک اور مجرمانہ واقعات کی شہادت مہیا کرنا ہے، اگر ''جمالیاتی'' — گویا آرٹ سے ضرورت سے زیادہ مماثل — دکھائی دے تو تنقید کا ہدف بنتی ہے۔ فوٹوگرافی کی دوہری قوت — یعنی ایک طرف دستاویزی شہادت تیار کرنا اور دوسری طرف بصری آرٹ کے نمونے تخلیق کرنا — فوٹوگرافروں پر عائد اخلاقیات کے غیر معمولی طور پر مبالغہ آمیز تصورات کا باعث بنی ہے۔ پچھلے کچھ عرصے میں عام ہونے والا ایک مبالغہ آمیز تصور وہ ہے جس میں ان دونوں کو ایک دوسرے کی ضد قرار دیا جاتا ہے۔ اذیت کا منظر دکھانے والی تصویروں کو خوبصورت نہیں ہونا چاہیے، بالکل اسی طرح جیسے ان کے عنوانات کو نصیحت آمیز نہیں ہونا چاہیے۔ اس نقطۂ نظر کی رو سے تصویر کی خوبصورتی دیکھنے والے کی توجہ کو موضوع کی سنگینی سے ہٹا کر ذریعے پر مرکوز کرنے کا باعث بنتی ہے، جس سے تصویر کی دستاویزی حیثیت پر ضرب پڑتی ہے۔ تصویر الجھے ہوئے، متضاد پیغام دینے لگتی ہے۔ کہتی ہے: اسے روکا جانا چاہیے۔ لیکن ساتھ ہی یہ بھی پکارتی ہے: کیا حسین نظارہ ہے! ٭

پہلی جنگِ عظیم کے ایک انتہائی دردناک منظر کی مثال لیجیے: زہریلی گیس سے اندھے ہوجانے والے برطانوی فوجیوں کی قطار — جن میں سے ہر ایک نے اپنے قطار میں اپنے آگے کھڑے ہوئے شخص کے کاندھے پر اپنا بایاں ہاتھ رکھا ہوا ہے اور وہ سب مرہم پٹی کے لیے جا رہے ہیں۔ یہ جنگ کے موضوع پر بنائی گئی غمناک فلموں میں سے کسی کا منظر ہوسکتا ہے — مثلاً کنگ ویڈور (King Vidor) کی *The Big Parade* (۱۹۲۵ء)، جی ڈبلیو پیبسٹ (G. W. Pabst) کی *Westfront*

٭ برگن بیلسن، بوخن والڈ اور داخاؤ کی تصویریں، جو اپریل اور مئی ۱۹۴۵ء میں نامعلوم مبصروں اور فوجی فوٹوگرافروں نے کھینچی تھیں، انھیں دو معروف فوٹوگرافروں، مارگریٹ بورک وائٹ (Magaret Bourk-White) اور لی ملر (Lee Miller) کی کھینچی ہوئی ''بہتر'' تصویروں کے مقابلے میں زیادہ مستند سمجھا گیا۔ لیکن جنگی فوٹوگرافی کے سلسلے میں پیشہ ورانہ نقطۂ نظر پر تنقید کوئی نئی بات نہیں۔ واکر ایونز (Walker Evans) کو مارگریٹ بورک وائٹ کی کھینچی ہوئی تصویریں قابلِ نفرت معلوم ہوئیں۔ لیکن ایونز، جس نے *Let Us Now Praise Famous Men* کے طنزیہ عنوان والی کتاب کے لیے غریب امریکی کسانوں کی تصویریں کھینچی تھیں، کبھی کسی مشہور شخص کی تصویر کھینچنے پر تیار نہ ہوتا۔

1918، لیوس مائلسٹون (Lewis Milestone) کی All Quiet on the Western Front یا ہاورڈ ہاکس (Howard Hawks) کی The Dawn Patrol (آخرالذکر تینوں فلمیں ۱۹۳۰ء کی ہیں)۔ اب ماضی پر نظر ڈالنے سے یوں معلوم ہوتا ہے کہ اہم جنگی فلموں کے لڑائی کے منظروں میں جنگی فوٹوگرافی کی نہ صرف گونج ملتی ہے بلکہ وہ منظر اس سے تحریک پائے ہوئے لگتے ہیں، اور اس حقیقت سے خود فوٹوگرافی کے کام کو نقصان پہنچا۔ اسپیل برگ (Spielberg) کی فلم Saving Private Ryan (۱۹۹۸ء) میں ڈی ڈے کو اوماہا کے ساحل پر ہونے والی لینڈنگ دکھانے والے مشہور منظر کو اس بنا پر مستند سمجھا گیا کہ وہ دیگر ماخذوں کے علاوہ ان تصویروں پر بنیاد رکھتا تھا جو رابرٹ کاپا نے بڑی بہادری کے ساتھ لینڈنگ کے دوران کھینچی تھیں۔ لیکن کسی جنگی تصویر کو، جب وہ کسی فلم کے منظر سے مشابہ ہو، غیر مستند سمجھا جانے لگتا ہے، خواہ وہ قطعی اسٹیج کی ہوئی نہ ہو۔ عالمی مصائب (جنگ کے نتائج، اور ان کے علاوہ دوسرے سانحات) کی فوٹوگرافی میں خصوصی مہارت رکھنے والا فوٹوگرافر سباستیاؤ ساگالدو (Sebastiao Sagaldo) خوبصورت تصویروں کے عدم استناد کے خلاف چلائی جانے والی حالیہ مہم کا خاص نشانہ رہا ہے۔ خاص طور پر اس کے سات سالہ منصوبے کے سلسلے میں جسے اس نے Migrations: Humanity in Transition کا عنوان دیا ہے، ساگالدو پر اس بنا پر مسلسل حملے کیے جاتے رہے ہیں کہ وہ نہایت دیدہ زیب، حسین تصویریں کھینچتا ہے، جنھیں ''سینمائی'' (cinematic) قرار دیا جاتا ہے۔ ساگالدو کی تصویروں کی نمائشیں جس طرح ''فیملی آف مین'' قسم کی خطابت سے آلودہ ہوتی ہیں، وہ اس کی تصویروں کے لیے نقصان دہ ثابت ہوتی ہے، خواہ یہ بات کتنی ہی غیر منصفانہ کیوں نہ ہو۔ (انتہائی قابلِ تعریف باضمیر فوٹوگرافروں میں سے بعض کے اعلانات میں بہت سی بناوٹی باتیں ملتی ہیں، جنھیں نظرانداز کر دیا جانا چاہیے۔) ساگالدو کے کھینچے ہوئے ستم رسیدہ لوگوں کے پورٹریٹ جس قسم کی تجارتی صورتِ حال میں دیکھے جاتے ہیں، اس کے ردِعمل کے طور پر ان پر کڑی تنقید کی جاتی ہے۔ لیکن اصل مسئلہ ان تصویروں کے اندر ہے، اس میں نہیں کہ انھیں کیسے اور کس جگہ نمائش کے لیے رکھا گیا ہے: مسئلہ یہ ہے کہ یہ تصویریں بے طاقت انسانوں کو اپنی بے طاقتی میں گھٹ کر رہ جانے کی حالت میں دکھاتے ہیں۔ یہ ایک اہم بات ہے کہ ان بے طاقت لوگوں کے نام عنوانات میں نہیں دیے جاتے۔ جس پورٹریٹ میں دکھائے جانے والے شخص کا نام ظاہر نہ کیا گیا ہو وہ، نادانستگی

ہی میں سہی، مشہور لوگوں سے شیفتگی کے اس رجحان کا حصے دار بن جاتا ہے جس نے بالکل متضاد قسم کی تصویروں کی بے پناہ طلب پیدا کردی ہے: یہ اصول کہ صرف مشہور لوگوں کو ان کے نام سے پہچانا جائے گا، باقی تمام لوگوں کو ان کے پیشے، نسلی پس منظر، یا ان پر پڑنے والی ابتلا کی نمائندہ حیثیت تک محدود کر دیتا ہے۔ سا گالدو کی اتالیس ملکوں میں کھینچی ہوئی مہاجرت کی تصویریں بے شمار اسباب سے ہونے والی اور مختلف نوعیت کی بے دخلیوں اور جلاوطنیوں کو اس واحد عنوان کے تحت جمع کر دیتی ہیں۔ مصائب کو عالمی حیثیت دے کر، انھیں زیادہ بڑا دکھا کر، لوگوں کو شاید یہ سوچنے پر اکسایا جا سکتا ہے کہ انھیں زیادہ ''پروا'' کرنی چاہیے۔ اس سے انھیں یہ محسوس کرنے کی بھی تحریک ملتی ہے کہ یہ مصائب اور بدقسمتیاں اتنی وسیع، اتنی ناقابل تلافی (irrevocable) اور اتنی رزمیہ نوعیت کی ہیں کہ صرف مقامی سیاسی مداخلت سے ان کا مداوا نہیں کیا جا سکتا۔ جب موضوع کا تصور اس وسیع پیمانے پر کیا جاتا ہے تو رحم کا جذبہ محض ٹھوکریں کھا سکتا ہے — یا اسے تجرید کے طور پر دیکھ سکتا ہے۔ لیکن تمام سیاست، تمام تاریخ کی طرح، ٹھوس ہوتی ہے۔ (یہ بات یقینی ہے کہ کوئی بھی شخص جو تاریخ کے بارے میں واقعی سوچتا ہے، وہ سیاست کے بارے میں زیادہ سنجیدہ نہیں ہو سکتا۔)

جب تک صاف دکھائے ہوئے مناظر اتنے عام نہیں ہوئے تھے، تب تک یہ خیال کیا جاتا تھا کہ جس شے کو دکھائے جانے کی ضرورت ہے اسے دکھا کر، یعنی کسی تکلیف دہ حقیقت کو لوگوں کے قریب لا کر، انھیں اس کے بارے میں زیادہ شدت سے محسوس کرنے پر آمادہ کیا جا سکتا ہے۔ ایک ایسی دنیا میں جہاں فوٹوگرافی صارفیت کے ہتھکنڈوں کی موثر غلامی کر رہی ہے، وہاں کسی المناک منظر کی تصویر کی اثرانگیزی کو یقینی نہیں سمجھا جا سکتا۔ اس کے نتیجے میں احساسات (رحم، ہمدردی، ناگواری) کے استحصال کے مسئلوں اور احساسات کو ابھارنے کے مروجہ طریقوں کے بارے میں اخلاقی طور پر حساس فوٹوگرافروں اور فوٹوگرافی کے نظریہ سازوں کی تشویش بڑھتی جا رہی ہے۔

فوٹوگرافی کے ذریعے گواہی دینے والے لوگ ممکن ہے اس بات کو اخلاقی طور پر زیادہ درست خیال کریں کہ دیدہ زیب منظر کو غیر دیدہ زیب بنا دیا جائے۔ لیکن دیدہ زیبی مذہبی بیانیوں کا ایک مستقل جز ہے جس کے ذریعے انسانی مصائب کو، بیشتر مغربی تاریخ کے دوران، سمجھا جاتا رہا ہے۔ جنگ یا قدرتی آفات کے دوران کھینچی گئی بعض تصویروں میں مسیحی علامت سازی کی دھڑکن کو محسوس کرنا کوئی

جذباتی مبالغہ نہیں ہے۔ڈبلیو یوجین سمتھ کی جس تصویر میں میناماتا کی ایک عورت کو اپنی مسخ اعضا والی اندھی اور بہری بیٹی کو گود میں لیے دکھایا گیا ہے، اس میں ننھے یسوع اور مریم کی روایتی تصویروں کی، اور ڈون میکیولن کی کھینچی ہوئی ویت نام میں مرتے ہوئے امریکی فوجیوں کی تصویروں میں صلیب سے اتارے جاتے ہوئے مسیح کی شبیہ کی جھلک نہ دیکھنا بہت دشوار ہے۔تاہم اس قسم کی مشابہتوں کا احساس — جو حسن اور الوہیت کا تاثر پیدا کرتا ہے— شاید اب زوال پذیر ہے۔جرمن تاریخ داں باربرا ڈیوڈن (Barbara Duden) کا کہنا ہے کہ چند برس پہلے، ایک بڑی امریکی یونیورسٹی میں انسانی جسم کی مصوری کی تاریخ پڑھاتے ہوئے، جب اس نے مسیحی شلق زنی (Flagallation) کی معروف پینٹنگز کی سلائیڈز دکھائیں تو انڈر گریجویٹ کلاس کے بیس طالبِ علموں میں سے ایک بھی کسی پینٹنگ کو شناخت نہ کر سکا۔(ان میں سے ایک نے محض اتنا کہا، ”میرا خیال ہے یہ کوئی مذہبی پینٹنگ ہے۔“) یسوع کی جس شبیہ کے بارے میں وہ یقین سے کہہ سکتی تھی کہ بیشتر طالبِ علم پہچان لیں گے وہ مصلوب کیے جانے والی شبیہ تھی۔

❁

فوٹوگراف اپنے موضوع کو شے میں بدل ڈالتے ہیں: وہ کسی وقوعے یا انسان کو کسی ایسے شے میں منقلب کر دیتے ہیں جسے اپنے قبضے میں لیا جا سکے۔اور حقیقت کے شفاف بیان کے طور پر ان کی اہمیت کے باعث انھیں ایک قسم کی کیمیا (alchemy) سمجھا جا سکتا ہے۔

اکثر ایسا ہوتا ہے کہ کوئی شے تصویر میں بہتر دکھائی دیتی ہے، یا لوگ محسوس کرتے ہیں کہ وہ بہتر دکھائی دے رہی ہے۔بلاشبہ یہ فوٹوگرافی کا ایک منصب ہے کہ اشیا کی عمومی صورت کو بہتر بنا دیتی ہے۔(یہی وجہ ہے کہ آدمی اپنی تصویر کو دیکھ کر، اگر اس میں اس کی صورت اصل سے بہتر دکھائی نہ دے رہی ہو، مایوس ہو جاتا ہے۔) حسن کاری کیمرے کا ایک کلاسیکی عمل ہے، اور اس کے باعث جو کچھ تصویر میں دکھایا گیا ہے اس پر ہونے والا اخلاقی ردِعمل ماند پڑ جاتا ہے۔قبح کاری، یعنی کسی شے کو تصویر میں اس کی بدترین شکل میں دکھانا، فوٹوگرافی کا ایک جدید منصب ہے: یہ ناصحانہ نوعیت کا عمل ایک متحرک ردِعمل کی دعوت دیتا ہے۔اگر تصویریں کسی طرزِ عمل کی مذمت کرنا یا ممکنہ طور پر اسے تبدیل کرنا چاہتی ہیں، تو ان کا صدمہ انگیز ہونا ضروری ہے۔

ایک مثال: چند سال پہلے کینیڈا میں، جہاں تخمینے کے مطابق ہر سال پینتالیس ہزار افراد تمباکونوشی کے باعث ہلاک ہو جاتے ہیں، صحت عامہ کے حکام نے سگریٹ کے ہر ڈبے پر لکھی ہوئی انتباہ کی عبارت کے ساتھ سرطان زدہ پھیپھڑوں، خون کے تھکے جمے ہوئے دماغ، بیمار دل، یا سڑتے ہوئے دانتوں والے منھ کی صدمہ انگیز تصویر بھی شائع کرنے کا فیصلہ کیا۔ اس بارے میں کی جانے والی ایک تحقیق نے، کسی نہ کسی بنیاد پر، یہ تخمینہ لگایا کہ انتباہ کے ساتھ ایسی تصویر چھاپنے سے انتباہ کا اثر ساٹھ گنا بڑھ جائے گا اور لوگوں کو تمباکونوشی ترک کرنے پر آمادہ کر سکے گا۔

فرض کر لیتے ہیں کہ یہ درست ہے۔ لیکن پھر خیال آتا ہے کہ یہ اثر کب تک رہے گا؟ کیا صدمے کی محدود میعاد ہوتی ہے؟ ان دنوں کینیڈا کے سگریٹ نوش، اگر وہ ان تصویروں پر نظر ڈالتے ہوں، ناگواری کا تشنج محسوس کر رہے ہوں گے۔ کیا اب سے پانچ سال بعد کے سگریٹ نوشوں کا بھی یہی ردعمل ہوگا؟ صدمہ ایسی چیز ہے جس سے آدمی مانوس ہو سکتا ہے۔ صدمہ رفتہ رفتہ اپنے اثر سے محروم ہو سکتا ہے۔ اگر ایسا نہ بھی ہو تو آدمی صدمہ انگیز شے کو نہ دیکھنے کا انتخاب کر سکتا ہے۔ جو چیز لوگوں کو اضطراب میں مبتلا کرے — جیسے اوپر دی گئی مثال میں سگریٹ نوشی جاری رکھنے کے خواہش مند لوگوں کو دی جانے والی ناخوشگوار اطلاع — وہ اس سے اپنی مدافعت کا ذریعہ پا سکتے ہیں۔ اس کا عادی ہو جانا ایک نارمل بات ہے۔ جس طرح لوگ حقیقی زندگی میں ہولناکیوں کے عادی ہو جاتے ہیں، اسی طرح وہ بعض مناظر میں دکھائی گئی ہولناکیوں سے بھی مانوس ہو سکتے ہیں۔

اس کے باوجود، ایسی مثالیں موجود ہیں کہ صدمہ، غمناکی، تنفر پیدا کرنے والے مناظر کے بار بار دیکھے جانے کے باوجود ان پر ہونے والا پرجوش ردعمل ختم نہ ہوا۔ ان کا عادی ہونا کوئی خودکار عمل نہیں ہے، کیونکہ تصویریں (جنھیں ایک جگہ سے دوسری جگہ لے جایا جا سکتا ہے، کسی جگہ بھی شامل کیا جا سکتا ہے) اصل زندگی سے مختلف قواعد کی پابندی کرتی ہیں۔ یسوع کے صلیب پر چڑھانے کی نمائندگی کرنے والے مناظر ایمان والوں کے لیے، اگر وہ واقعی ایمان رکھتے ہوں، کبھی پیش پا افتادہ نہیں ہوتے۔ یہ بات اسٹیج کیے جانے والے مناظر کے لیے اور زیادہ درست ہے۔ جاپانی تہذیب کے غالباً معروف ترین بیانیے ''چوشن گورا'' (Chushingura) کی اسٹیج پر پیش کش کے بارے میں یقین سے کہا جا سکتا ہے کہ جس منظر میں آسانو دیوتا کو اس مقام کی طرف جاتے ہوئے جہاں اسے سیپوکو

(seppuku) کرتا ہے، راستے میں چیری کے پھولوں کو دیکھ کر متاثر ہوتے دکھایا گیا ہے، اسے دیکھ کر جاپانی تماشبین سسکیاں لیے بغیر نہیں رہیں گے، خواہ وہ اس منظر کو اس سے پہلے کتنی ہی بار — کابوکی (Kabuki) یا بونراکو (Bunraku) کھیل کی صورت میں یا فلم کے پردے پر — دیکھ چکے ہوں؛ امام حسین سے کی جانے والی غداری اور ان کی شہادت کا جو منظر تعزیہ کے نام سے ایران میں کھیلا جاتا ہے، ایرانیوں کی آنکھوں میں آنسو لائے بغیر نہیں رہتا، خواہ وہ ان کا کتنی ہی بار کا دیکھا ہوا کیوں نہ ہو۔ بلکہ اس کے برعکس، ان کی رقت کو اُس سے جزوی طور پر تحریک ملتی ہے کہ وہ اس منظر سے مانوس ہیں۔ لوگ رونا چاہتے ہیں۔ کسی بیانیے کی صورت میں پیش کی جانے والی دردناکی کبھی مدھم نہیں پڑتی۔

لیکن کیا لوگ دہشت زدہ بھی ہونا چاہتے ہیں؟ غالباً نہیں۔ اس کے باوجود ایسی تصویریں موجود ہیں جن کی طاقت کبھی زائل نہیں ہوتی، جزوی طور سے اس باعث کہ انھیں اکثر نہیں دیکھا جا سکتا۔ مسخ شدہ چہروں کی تصویریں ہمیشہ یہ شہادت دیتی ہیں کہ جھیلی جانے والی ابتلا کتنی بڑی تھی اور اس کی کیا قیمت ادا کی گئی: پہلی جنگ عظیم میں خندقوں کی جہنمی آگ میں بچ جانے والے زخمی فوجیوں کے ہولناک حد تک مسخ شدہ چہرے، ہیروشیما اور ناگاساکی پر گرائے گئے امریکی ایٹم بموں کا شکار ہو کر بچ جانے والوں کے پگھل کر جم جانے والے زخموں سے ڈھکے ہوئے چہرے؛ روانڈا میں ہوتوؤں کی چلائی ہوئی توتسیوں کی نسل کشی کی مہم میں بچ جانے والوں کے، کلھاڑوں کے زخم کھائے ہوئے چہرے — کیا ان مناظر کے بارے میں یہ کہنا درست ہوگا کہ لوگ ان کے عادی ہو سکتے ہیں؟

بلاشبہ جنگی جرائم اور مظالم کا تصور ہی تصویری شہادت کی توقعات سے وابستہ ہے۔ یہ شہادت عموماً بعد از وقوعہ کھینچی جانے والی تصویروں، مظالم کی باقیات کی تصویروں پر مشتمل ہوتی ہے — کمبوڈیا میں پول پاٹ (Pol Pot) کے ہلاک کیے ہوؤں کی کھوپڑیوں کے ڈھیر، گواتے مالا اور ال سلوادور، بوسنیا اور کوسووو میں پائی جانے والی اجتماعی قبریں۔ اور یہ بعد از وقوعہ حقیقت بیشتر صورتوں میں ان واقعات کا موثر ترین (keenest) خلاصہ پیش کرتی ہے۔ جیسا کہ ہنا آرنٹ (Hannah Arendt) نے دوسری جنگِ عظیم کے خاتمے کے فوراً بعد نشان دہی کی تھی، کنسنٹریشن کیمپوں کی تصویریں اور نیوز ریلیں گمراہ کن ہیں، کیونکہ یہ ان کیمپوں کا اُس لمحے کا منظر پیش کرتی ہیں جب اتحادی فوجیں وہاں داخل ہوئیں۔ جو چیز ان مناظر کو ناقابلِ برداشت بناتی ہے — لاشوں کے ڈھیر، ہڈیوں کے ڈھانچوں

جیسے زندہ قیدی — وہ ان کیمپوں کا عمومی منظر ہرگز نہیں تھا، جہاں ان کی سرگرمی کے دنوں میں قیدیوں کو باقاعدگی سے (گیس کے ذریعے، نہ کہ بھوک یا بیماری کے ہاتھوں) ہلاک کیا جاتا اور پھر فوراً سپردِ آتش کر دیا جاتا تھا۔ اور تصویریں دوسری تصویروں کی یاد دلاتی ہیں: اومارسکا، شمالی بوسنیا، میں ۱۹۹۲ء میں سربوں کے قائم کیے ہلاکت کے کیمپوں میں ہڈیوں کا ڈھانچا بنے بوسنیائی قیدیوں کی تصویریں دیکھ کر ۱۹۴۵ء کے نازی کیمپوں میں کھینچی گئی تصویریں کا یاد آنا ناگزیر تھا۔

مظالم کی تصویریں نہ صرف مثالیں پیش کرتی ہیں بلکہ حقائق کی تصدیق بھی کرتی ہیں۔ اس بحث سے دامن بچاتے ہوئے کہ کتنے لوگ ہلاک کیے گئے (ابتدا میں عموماً تعداد کو بڑھا کر بیان کیا جاتا ہے)، تصویریں نہ مٹنے والی مثالیں پیش کرتی ہیں۔ مثالیں پیش کرنے کا یہ عمل آرا، تعصبات، تخیلات اور غلط اطلاعات پر کوئی اثر نہیں ڈالتا۔ یہ اطلاع کہ جنین پر اسرائیلی حملے میں ہلاک ہونے والے فلسطینیوں کی تعداد اس سے بہت کم تھی جتنا فلسطینی اہلکاروں نے دعویٰ کیا تھا (یہ بات اسرائیلی شروع سے کہتے آ رہے تھے) اتنی اثر انگیز ثابت نہیں ہوئی جتنی اس مہاجر کیمپ کے مسمار کیے ہوئے مرکزی حصے کی تصویریں۔ اور بلاشبہ جو مظالم ہمارے ذہنوں میں معروف تصویروں کے ذریعے سے محفوظ نہیں ہوئے ہیں، یا جن کی تصویریں ہی بہت کم کھینچی گئی ہیں، وہ بہت دور کی بات معلوم ہوتے ہیں — ۱۹۰۴ء میں جرمن نوآبادیاتی انتظامیہ کے حکم پر نمیبیا کے ہیریرو قبیلے کے لوگوں کا مکمل صفایا؛ دسمبر ۱۹۳۷ء میں چین پر جاپانی حملہ، خصوصاً چار لاکھ چینی باشندوں کا قتل اور تیس ہزار عورتوں اور لڑکیوں کو زنا بالجبر کا نشانہ بنایا جانا، جسے ''ریپ آف نانکنگ'' کے نام سے یاد کیا جاتا ہے؛ ۱۹۴۵ء میں برلن فتح کرنے والے سوویت فوجیوں کا اپنے کمان افسروں کی حوصلہ افزائی پر ایک لاکھ تیس ہزار عورتوں اور لڑکیوں کو ریپ کرنا (جن میں سے دس ہزار نے بعد میں خودکشی کر لی)۔ یہ وہ یادیں ہیں جن پر کسی کا دعویٰ نہیں۔

بعض تصویروں سے ہماری مانوسیت ہمارے حال اور ماضی قریب کے احساس کی تشکیل کرتی ہے۔ تصویریں حوالے کی راہیں متعین کرتی ہیں، اور اسباب کی منفی علامات (totems) کے طور پر کام آتی ہیں: جذبات کا کسی زبانی نعرے کے مقابلے میں کسی تصویر پر مرکوز ہو کر ٹھوس شکل اختیار کرنا زیادہ اغلب معلوم ہوتا ہے۔ اور تصویریں ہی ہمارے ماضی بعید کے احساس کی تشکیل — اور ازسرِنو تشکیل — میں مددگار ہوتی ہیں، جب ایسی صدمہ انگیز تصویریں شائع اور نشر ہوتی ہیں جو اب تک نامعلوم رہی

تھیں۔ سب کی جانی پہچانی تصویریں اب ان اشیا کا ناگزیر حصہ ہیں جن کے بارے میں کوئی معاشرہ سوچتا ہے، یا سوچنے کا اعلان کرتا ہے۔ وہ ان خیالات کو ''یادوں'' کا نام دیتا ہے، اور یہ، طویل مدتی اعتبار سے، محض افسانہ ہے۔ درست معنوں میں اجتماعی یادداشت کا کوئی وجود نہیں ہوتا — یہ اور اجتماعی احساس جرم مصنوعی تصورات کے ایک ہی خاندان سے تعلق رکھتے ہیں۔ لیکن اجتماعی تربیت سچ مچ وجود رکھتی ہے۔

تمام یادداشت انفرادی ہوتی ہے، اور اسے دہرایا نہیں جا سکتا — یہ کسی فرد کی موت کے ساتھ ہی مٹ جاتی ہے۔ جس شے کو اجتماعی یادداشت کہا جاتا ہے وہ یاد رکھنے کا نہیں بلکہ اصرار کرنے کا عمل ہے: کہ یہ شے اہم ہے، کہ یہ بات جس طرح پیش آئی تھی اس کی کہانی یہ ہے، اور تصویریں ہمارے ذہنوں میں اس کہانی کو پیوست کر دیتی ہیں۔ نظریات مناظر کا، نمائندہ مناظر کا، ایسا ذخیرہ خلق کرتے ہیں جو ان کے لیے دلیل یا ثبوت کا کام دے سکے، جو مشترک اہم تصورات پیدا کر سکے اور مطلوبہ (قابلِ پیش بینی) خیالات اور احساسات کو تحریک دے سکے۔ پوسٹر پر چھاپے جانے کے لیے موزوں تصویریں — ایٹم بم کے تجربات کی علامت کھمبی کی شکل کا بادل، مارٹن لوتھر کنگ جونیئر واشنگٹن ڈی سی میں لنکن کی یادگار پر تقریر کرتے ہوئے، چاند کی سطح پر چہل قدمی کرتے ہوئے خلاباز — ساؤنڈ بائیٹس (sound bites) کا بصری نعم البدل ہیں۔ یہ اسی براہِ راست انداز میں اہم تاریخی لمحوں کی یاد مناتے ہیں جیسے ڈاک کے ٹکٹ؛ بلکہ حقیقت یہ ہے کہ مذکورہ بالا تصویروں میں سے فتح کے موقعوں کی تصویریں، ایٹم بم کے بادل کو چھوڑ کر، ڈاک کے ٹکٹوں پر شائع ہو بھی چکی ہیں۔ خوش قسمتی سے ہلاکت کے نازی کیمپوں کی ایسی کوئی علامتی تصویر نہیں ہے۔

جس طرح جدیدیت کی ایک صدی کے دوران آرٹ کی تعریف نئے سرے سے متعین کی گئی — کہ ہر وہ چیز جسے آخر کار کسی نہ کسی طرح کے میوزیم میں رکھا جانا مقسوم ہو وہ آرٹ ہے — اسی طرح اب بہت سے تصویری ذخیروں کی یہ تقدیر ہے کہ انھیں میوزیم جیسے اداروں میں نمائش کے لیے رکھا اور محفوظ کیا جائے۔ ان تصویروں اور دیگر تبرکات کے عوامی ذخیرے قائم کرنے کا مقصد اس امر کو یقینی بنانا ہے کہ یہ جن جرائم کو دکھاتے ہیں وہ لوگوں کے ذہنوں میں برقرار رہیں۔ اسے یاد رکھنا کہا جاتا ہے، لیکن اصل میں یہ اس سے بہت کچھ بڑھ کر ہے۔

یادداشت کے عجائب خانے، اپنی موجودہ کثرت میں، اس طرزِ فکر اور طرزِ سوگواری کی پیداوار ہیں جس کے تحت ۱۹۳۰ء اور ۱۹۴۰ء کے عشروں میں ہونے والی یوروپ کے یہودیوں کی تباہی نے یروشلم کے یادواشیم (Yad Vashem)، واشنگٹن ڈی سی کے ہولوکاسٹ میوزیم اور برلن کے جیوش میوزیم نامی عجائب خانوں میں ادارے کی صورت اختیار کی۔ شواہ (Shoah) کی تصویروں اور دوسری یادگاروں کو متواتر گردش میں رکھا جاتا ہے، اس بات کو یقینی بنانے کے لیے کہ اسے یاد رکھا جائے۔ لوگوں کے ایک گروہ کے مصائب اور شہادت کا حال بیان کرنے والی تصویریں موت، ناکامی اور ستم رسیدگی کی یاددہانیوں سے کہیں زیادہ حیثیت رکھتی ہیں۔ وہ ان تمام مصائب کے باوجود زندہ رہ جانے کے معجزے کو بیان کرتی ہیں۔ یادوں کو برقرار رکھنے کے عمل کا مقصد، ناگزیر طور پر، یہ نکلتا ہے کہ یادوں کی مسلسل تجدید، متواتر تخلیقِ نو کا کام ہاتھ میں لے لیا گیا ہے — اور اس عمل میں سب سے زیادہ مددعلامتی حیثیت اختیار کر لینے والی تصویروں سے ملتی ہے۔ لوگ چاہتے ہیں کہ اپنی یادوں کی طرف لوٹ کر جاسکیں، اور انھیں تازہ کر سکیں۔ اب ستم رسیدہ لوگوں کے بہت سے گروہ یادوں کا عجائب خانہ حاصل کرنا چاہتے ہیں، یعنی وہ معبد جس میں ان کے مصائب کا جامع، زمانی ترتیب رکھنے والا یا تصویری بیانیہ سجا کر رکھا جائے۔ مثال کے طور پر آرمینی بہت عرصے سے عثمانی ترکوں کے ہاتھوں آرمینیوں کے قتلِ عام کی یاد کو واشنگٹن میں ایک ادارے کی صورت دیے جانے کا مطالبہ کر رہے ہیں۔ لیکن آج تک اس دارالحکومت میں، جس کی آبادی کی اکثریت اب بھی افریقی امریکیوں پر مشتمل ہے، غلامی کی تاریخ کا میوزیم کیوں موجود نہیں ہے؟ حقیقت یہ ہے کہ امریکہ میں کسی مقام پر بھی غلامی کی تاریخ کو مکمل طور پر بیان کرنے والا میوزیم — پوری کہانی سنانے والا، جو افریقہ میں غلاموں کی تجارت سے شروع ہوتی ہے، نہ کہ کہانی کے محض منتخب حصے، مثلاً زیرز میں ریلوے کا قصہ بیان کرنے والا — موجود نہیں ہے۔ معلوم ہوتا ہے یہ ایک ایسی یاد ہے جسے بیدار اور تخلیق کرنا سماجی استحکام کے لیے بہت خطرناک سمجھا گیا ہے۔ ہولوکاسٹ کی یادگار کا میوزیم، اور مستقبل کا آرمینیوں کی نسل کشی کا میوزیم اُن واقعات کی یاد دلاتے ہیں جو امریکہ میں پیش نہیں آئے تھے، چنانچہ یاددہانی کے کام سے ملکی آبادی کے کسی ناراض (embittered) گروہ کے اقتدار کے خلاف اٹھ کھڑے ہونے کا کوئی خطرہ درپیش نہیں۔ افریقیوں کو غلام بنانے کے جس عظیم جرم کا ارتکاب امریکہ میں کیا گیا تھا، اسے میوزیم کی صورت دینے کا مطلب یہ تسلیم کرنا ہوگا کہ

اس شر کا محلِ وقوع ''یہ جگہ'' تھی۔ امریکی ایسے شر کا تصور کرنے کو ترجیح دیتے ہیں جو ''کہیں اور'' پیش آیا ہو، جس سے امریکہ — جو اس لحاظ سے دنیا کا منفرد ملک ہے کہ اس کی پوری تاریخ میں اس کے رہنماؤں کو قابلِ تصدیق طور پر بدمعاش قرار نہیں دیا گیا — مستثنیٰ ہے۔ یہ خیال کہ یہ ملک، ہر دوسرے ملک کی طرح، اپنا المناک ماضی رکھتا ہے، امریکہ کی استثنائی حیثیت پر بنیادی، اور ہنوز طاقتور، اعتقاد کے ساتھ ٹھیک نہیں بیٹھتا۔ امریکی تاریخ کو ترقی کی تاریخ کے طور پر دیکھنے کا قومی اتفاقِ رائے وہ پس منظر فراہم کرتا ہے جس کے مقابل ان تمام زیادتیوں کو، خواہ وہ یہاں کی ہوں یا کہیں اور کی، دیکھا جاتا ہے، جن کا علاج یا حل امریکہ کے خیال میں اس کے پاس موجود ہے۔

❋

سائبر ماڈلوں کے اس دور میں بھی ذہن کی خواہش ایک داخلی جگہ حاصل کرنے کی ہوتی ہے — جیسے قدیم انسانوں کے تصور میں ہوتی تھی — جیسے کوئی تھیٹر، جس میں ہم کسی شے کو تصویر کی شکل دے سکیں، اور یہی تصویریں ہمیں یاد رکھنے کا موقع دیتی ہیں۔ مسئلہ یہ نہیں ہے کہ لوگ تصویروں کے سہارے کسی شے کو یاد رکھتے ہیں، بلکہ یہ کہ وہ صرف تصویروں کو یاد رکھتے ہیں۔ تصویروں کے ذریعے یاد رکھنے کا یہ عمل تفہیم کے، اور چنانچہ یاد رکھنے کے، دوسرے تمام طریقوں کو گہنا دیتا ہے۔ لوگوں کے ذہنوں میں نازی ازم اور دوسری جنگِ عظیم کے آوردہ مصائب بیشتر کنسنٹریشن کیمپوں کی تصویروں کی شکل میں محفوظ ہیں، جو ۱۹۴۵ء میں انھیں آزاد کرانے کے موقعے پر کھینچی گئی تھیں۔ نسل کشی، بھوک اور وبائی بیماریوں کے نتیجے میں ہونے والی ہولناک اموات ہی وہ واحد شے ہیں جو بعد از نوآبادیاتی دور کے افریقہ میں پیش آنے والی تمام ناانصافیوں اور ناکامیوں میں سے لوگوں کے ذہنوں میں باقی رہ گئی ہیں۔

یاد کرنے کا عمل، روز بروز، کسی کہانی کو یاد کرنے کا نہیں بلکہ کسی تصویر کو ذہن میں لا سکنے کا مترادف ہوتا جاتا ہے۔ ڈبلیو جی سیبالڈ (W. G. Sebald) جیسا ادیب بھی، جو انیسویں صدی اور بیسویں صدی کے اوائل کی ادبی متانت میں رچا ہوا ہے، گمشدہ زندگیوں، گمشدہ فطرت، گمشدہ شہری ترتیب (cityscapes) کی نوحہ گری کے بیانیے کو تصویروں کی بنیاد پر استوار کیے بغیر نہ رہ سکا۔ سیبالڈ محض ایک نوحہ خواں نہیں تھا، بلکہ متشدد نوحہ خواں تھا۔ وہ محض خود یاد رکھنے پر قانع نہ تھا، بلکہ چاہتا تھا کہ اس کے پڑھنے والے بھی یاد رکھیں۔

ہولناک تصویریں ناگزیر طور پر اپنے صدمہ انگیز اثر سے محروم نہیں ہوتیں۔ لیکن اگر سوال کسی معاملے کو سمجھنے کا ہو تو یہ زیادہ کام نہیں آتیں۔ بیانیے سمجھنے میں ہماری مدد کر سکتے ہیں۔ تصویریں جو کام کرتی ہیں وہ اس سے مختلف ہے: وہ ہمارے ذہنوں پر مسلط ہو جاتی ہیں۔ بوسنیا کی جنگ کے ایک ناقابلِ فراموش منظر کا تصور کیجیے، اُس تصویر کا جس کے بارے میں ''نیویارک ٹائمز'' کے بیرونی نامہ نگار جان کِفنر (John Kifner) نے لکھا تھا: ''یہ ایک صریح منظر ہے، بلقان کی جنگوں کا سب سے پائیدار منظر: ایک سرب فوجی ایک مرتی ہوئی مسلمان عورت کے سر پر بے پروائی سے ٹھوکر مار رہا ہے۔ اس سے وہ سب کچھ معلوم ہو جاتا ہے جو آپ جاننا چاہتے ہیں۔'' لیکن ظاہر ہے کہ یہ تصویر ہمیں وہ سب کچھ بتانے سے قاصر ہے جو ہم جاننا چاہتے ہیں۔

اس تصویر کے فوٹوگرافر رون حبیب (Ron Haviv) کی دی ہوئی تفصیل سے ہمیں معلوم ہوتا ہے کہ یہ تصویر بے لینا (Bijeljina) نامی قصبے میں اپریل ۱۹۹۲ء میں کھینچی گئی تھی، جو سربوں کے بوسنیا پر ٹوٹ پڑنے کا پہلا مہینہ تھا۔ ہم سرب ملیشیا کے سپاہی کو پشت کی طرف سے دیکھتے ہیں، ایک نوعمر کی شبیہ جو اپنے دھوپ کے چشمے کو سر پر چڑھائے ہوئے اور بائیں ہاتھ کی دوسری اور تیسری انگلی کے درمیان سگریٹ اٹکائے ہوئے ہے، جبکہ رائفل اس کے داہنے ہاتھ میں جھول رہی ہے اور داہنا پیر فٹ پاتھ پر دو اور لاشوں کے درمیان اوندھے منھ پڑی ہوئی عورت کے سر پر ٹھوکر مارنے کے لیے ہوا میں اٹھا ہوا ہے۔ تصویر ہمیں یہ نہیں بتاتی کہ یہ عورت مسلمان ہے، اگرچہ اسے کوئی اور شناخت دینا غیر اغلب ہے، کیونکہ اگر ایسا نہ ہوتا تو وہ دوسری دو لاشوں کے ساتھ مردہ حالت میں (''مرتی ہوئی'' کیوں؟)، سرب فوجیوں کی نگاہوں کے سامنے کیوں پڑی ہوتی؟ حقیقت یہ ہے کہ یہ تصویر ہمیں بہت کم اطلاعات مہیا کرتی ہے — سوائے اس کے کہ جنگ بڑی جہنمی شے ہے، اور یہ کہ بندوق بردار خوبرو نوجوان بڑی عمر کی فربہ عورتوں کے سروں پر، جبکہ وہ بے بسی کے عالم میں پڑی ہوں، ٹھوکر مارنے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔

بوسنیا میں پیش آنے والی سفاکیوں کی تصویریں ان واقعات کے فوراً بعد دیکھی گئی تھیں۔ ویت نام کی تصویروں کی طرح، مثلاً رون ہیبر لے (Ron Heberle) کی تصویریں جن میں مارچ ۱۹۶۸ء میں مائی لائی کے گاؤں میں امریکی فوجیوں کی ایک کمپنی کے ہاتھوں تقریباً پانچ سو نہتے دیہاتیوں کے قتلِ عام کی شہادت سامنے لائی گئی تھی، بوسنیا کی جنگ کی تصویریں بھی ایک ایسی جنگ کے خلاف مزاحمت

بیدار کرنے میں بہت اہم ثابت ہوئیں جو ناگزیر نہیں تھی، جس کے اسباب معلوم کیے جا سکتے تھے اور جسے اس سے بہت پہلے روکا جا سکتا تھا۔ چنانچہ آدمی ان تصویروں کو دیکھنا، خواہ وہ کتنی ہی ناقابلِ برداشت کیوں نہ ہوں، اپنی ذمے داری سمجھ سکتا تھا، کیونکہ یہ جو کچھ پیش کرتی تھیں اس کے سلسلے میں فوری طور پر کچھ کرنا ضروری تھا۔ لیکن جب ہم سے بہت پرانے زمانے میں ہونے والی سفاکیوں کی ایسی تصویروں کے دفتر پر نگاہ ڈالنے کو کہا جائے جواب تک نامعلوم رہی تھیں، تب دوسری طرح کے سوالات پیدا ہوتے ہیں۔

ایک مثال: ۱۸۹۰ء اور ۱۹۳۰ء کے عشروں کے درمیان امریکہ کے دیہاتوں میں ہجوم کے ہاتھوں ہلاک (lynch) ہونے والے سیاہ فام باشندوں کی تصویروں کا ایک بڑا ذخیرہ، جو ۲۰۰۰ء میں نیویارک کی ایک گیلری میں انھیں دیکھنے والوں کے لیے ایک تباہ کن اور پُر انکشاف تجربہ ثابت ہوا۔ لنچنگ کی یہ تصویریں ہمیں انسانی خباثت کے بارے میں بتاتی ہیں۔ اور انسان کے غیر انسانی پن کے بارے میں۔ وہ ہمیں اس شر کی حدود کے بارے میں سوچنے پر مجبور کرتی ہیں جسے خاص نسل پرستی نے جنم دیا تھا۔ اس شر انگیزی کے ارتکاب میں یہ بے حیائی بھی شامل تھی کہ اسے فوٹوگرافی کے ذریعے ریکارڈ کیا جائے۔ ان تصویروں کو یادگاروں کے طور پر رکھا جاتا تھا اور ان میں بعض کو پوسٹ کارڈوں کی صورت میں چھاپا بھی گیا؛ ان میں سے بہت سی تصویروں میں باقاعدگی سے گرجا گھر جانے والے اچھے شہریوں کو (کیونکہ ان میں سے بیشتر لازمی طور پر عبادت گذار تھے) کیمرے کے سامنے پوز بنا کر ہنستے ہوئے دیکھا جا سکتا ہے، جبکہ تصویر کے پیش منظر میں ایک ننگی، جلی ہوئی، مثلہ شدہ لاش کسی پیڑ سے جھول رہی ہے۔ ان تصویروں کی نمائش ہمیں بھی تماشبین بنا دیتی ہے۔

ایسی تصویروں کی نمائش کا کیا مقصد ہے؟ ہم میں غم و غصہ پیدا کرنا؟ ''ناگواری''، یعنی تنفر اور رنج کا احساس پیدا کرنا؟ سوگ منانے میں ہماری مدد کرنا؟ کیا ایسی تصویروں پر، جن کا تعلق اتنی پرانی ہولناکیوں سے ہے کہ ان پر کسی کو سزا دینا ممکن نہیں رہا، نگاہ ڈالنا واقعی ضروری ہے؟ کیا انھیں دیکھ کر ہم بہتر لوگ بن جاتے ہیں؟ کیا یہ واقعی ہمیں کچھ سکھاتی ہیں؟ کیا ایسا نہیں ہے کہ یہ تصویریں اس کی تصدیق کرتی ہیں جو ہم پہلے سے جانتے ہیں (یا جاننا چاہتے ہیں)؟

یہ تمام سوالات اس نمائش کے دوران اور بعد میں، جب انھیں Without Sanctuary

نامی کتاب میں جمع کیا گیا، اٹھائے گئے۔ یہ کہا گیا کہ بعض لوگ اس رونگٹے کھڑے کر دینے والی تصویری نمائش کی ضرورت پر اعتراض کرتے ہیں، کہ یہ تماش بینی کے شوق کی تسکین کرتی ہے اور کالوں کی ستم رسیدگی کے مناظر کی ترویج کا باعث بن سکتی ہے — یا محض دماغ کو ماؤف کر سکتی ہے۔ اس کے باوجود، یہ دلیل دی گئی، ان تصویروں کو ''جانچنا'' ہماری ذمے داری ہے — یہاں ''دیکھنا'' کے لفظ کی جگہ ''جانچنا'' کا زیادہ غیر جذباتی لفظ استعمال کیا گیا۔ مزید کہا گیا کہ اس ناگوار تجربے سے گزرنا اس لیے کارآمد ہے کہ اس سے ہم میں اس بات کی فہم پیدا ہو سکتی ہے کہ یہ مظالم 'وحشیوں' (barbarians) کے کیے ہوئے نہیں ہیں، بلکہ عقائد کے ایک نظام، نسل پرستی، کے عکاس ہیں، جو انسانوں کے ایک گروہ کو دوسرے گروہ کے مقابلے میں کم انسانی قرار دے کر ایذا رسانی اور قتل کی راہ ہموار کرتا ہے۔ لیکن یہ بھی تو ہو سکتا ہے کہ یہ لوگ وحشی ہی رہے ہوں۔ ہو سکتا ہے بیشتر وحشی ایسے ہی (یعنی باقی تمام انسانوں جیسے ہی) دکھائی دیتے ہوں۔

اس سے قطع نظر، جو شخص کسی کے نزدیک ''وحشی'' ہے، وہ ممکن ہے کسی اور کے نزدیک ''وہی کچھ کر رہا ہو جو باقی سب لوگ کر رہے ہیں''۔ (آپ کتنے لوگوں سے توقع کر سکتے ہیں کہ وہ باقی سب لوگوں سے بہتر ثابت ہوں گے؟) سوال یہ ہے: ہم کس کو مجرم ٹھہرانا چاہتے ہیں؟ یا اس سے زیادہ درست لفظوں میں، ہمارے خیال میں ہم کس کو مجرم ٹھہرانے کا حق رکھتے ہیں؟ ہیروشیما اور ناگاساکی کے رہنے والے بچے کسی بھی طرح ان نوعمر افریقی امریکی مردوں (اور بعض صورتوں میں عورتوں) سے کم معصوم تو نہیں تھے جنھیں امریکہ کے چھوٹے قصبوں میں ذبح کر کے درختوں سے لٹکا دیا گیا تھا۔ ۱۳ فروری ۱۹۴۵ء کو ڈریسڈن پر رائل ایرفورس کی بمباری کے نتیجے میں ایک لاکھ سے زیادہ شہری (جن میں تین چوتھائی عورتیں تھیں) قتل کر دیے گئے؛ ہیروشیما پر گرائے گئے امریکی بم نے بہتر ہزار شہریوں کو چند سیکنڈ میں جلا کر خاک کر ڈالا۔ یہ فہرست اور زیادہ لمبی بھی ہو سکتی ہے۔ تو پھر، ہم کس کو مجرم ٹھہرانا چاہتے ہیں؟ اس ناقابلِ تلافی ماضی کی کون سی سفاکیاں ایسی ہیں جن پر نظر ڈالنا ہمارے خیال میں ہمارا فرض ہے؟

اگر ہم امریکی ہیں تو غالباً ہم یہ سمجھتے ہیں کہ ایٹم بم سے جھلسے ہوئے شہریوں یا ویت نام کی امریکی جنگ میں نیپام سے جلے ہوئے انسانی گوشت کو کوشش کر کے دیکھنا مریضانہ عمل ہوگا، لیکن امریکیوں کی حیثیت سے سیاہ فاموں کی لنچنگ پر نظر ڈالنا ہماری ذمے داری ہے — یعنی اگر ہم صحیح الخیال لوگوں کی

جماعت میں شامل ہیں، جو اس مسئلے پر خاصی بڑی تعداد پر مشتمل ہے۔ غلامی کے اس نظام کی بہیمیت کو آگے بڑھ کر تسلیم کرنا، جو امریکہ میں قائم رہا تھا اور جس پر بیشتر امریکیوں نے کوئی اعتراض نہیں کیا تھا، پچھلے کئی عشروں سے ایک ایسا قومی پروجیکٹ بن گیا ہے جس میں شامل ہونا اکثر یوروپی نژاد امریکی اپنا فرض سمجھتے ہیں۔ یہ ہنوز جاری پروجیکٹ ایک بڑی کامیابی ہے، سماجی نیکی کا ایک بڑا سنگِ میل ہے۔ جنگوں میں امریکہ کی جانب سے (جنگ کے ایک نہایت اہم، بنیادی قانون کی خلاف ورزی کرتے ہوے) مہلک آتشیں اسلحے کے غیر متناسب استعمال کو تسلیم کرنا کوئی خاص قومی پروجیکٹ نہیں ہے۔ امریکی جنگوں کی تاریخ کا میوزیم قائم کرنے کا تصور —— جس میں وہ غضب ناک جنگ بھی شامل ہو جو امریکہ نے ۱۸۹۹ء سے ۱۹۰۲ء تک فلپائن میں گریلا فوج کے خلاف لڑی تھی (جس پر مارک ٹوین نے نہایت ماہرانہ تنقید کی تھی)، اور ۱۹۴۵ء میں جاپانی شہروں پر ایٹم بم کے استعمال کے حق میں اور اس کے خلاف دلائل، ان بموں کے پیدا کردہ نتائج کی تصویری شہادتوں سمیت، پیش کیے گئے ہوں —— آج، پہلے سے کہیں بڑھ کر، ایک انتہائی غیر محبِ وطن پروجیکٹ سمجھا جائے گا۔

۶

آدمی ایسی تصویریں دیکھنے کو جن میں بڑے بڑے مظالم اور جرائم کو ریکارڈ کیا گیا ہو، اپنی ذمے داری سمجھ سکتا ہے۔ آدمی کو اس بارے میں سوچنے کو بھی اپنی ذمے داری تصور کرنا چاہیے کہ ان تصویروں کو دیکھنے کا کیا مطلب ہے، اور اس بارے میں کہ یہ تصویریں جو کچھ دکھاتی ہیں اس کو ذہن میں جذب کرنے کی وہ کس قدر صلاحیت رکھتا ہے۔ ان تصویروں پر ہونے والے تمام ردعمل عقل اور ضمیر کی نگرانی میں واقع نہیں ہوتے۔ اذیت رسیدہ، مسخ شدہ جسموں کے بیشتر مناظر جنسی نوعیت کی دلچسپی ابھارتے ہیں۔ (ایک اہم استثنیٰ *The Disasters of War* ہے: گویا کی بنائی ہوئی تصویریں جنسی سرشاری کے عالم میں نہیں دیکھی جا سکتیں۔ وہ انسانی جسم کے حسن کو نہیں ابھارتیں؛ ان میں دکھائے گئے جسم بھاری بھرکم اور موٹے کپڑوں سے ڈھکے ہوے ہیں۔) تمام مناظر جو کسی دلکش انسانی جسم پر کیا جانے والا تشدد دکھاتے ہیں، کسی نہ کسی حد تک پورنوگرافک ہوتے ہیں۔ لیکن گھناؤنی چیزوں کی تصویریں بھی کشش انگیز ہو سکتی ہیں۔ ہر شخص جانتا ہے کہ ٹریفک کے کسی ہولناک حادثے کے بعد اس کے پاس

سے گزرنے والی گاڑیوں کی رفتار سست پڑنے کا سبب محض تجسس نہیں ہوتا۔ بہت سے لوگوں کے لیے یہ کوئی بھیانک منظر دیکھنے کی خواہش کو تسکین دینے کا نادر موقع ہوتا ہے۔ ایسی خواہشوں کو ''مریضانہ'' کہنے سے یہ تاثر ملتا ہے کہ یہ معمول سے ہٹ کر کبھی کبھار پیش آتی ہیں، لیکن ایسے مناظر کی کشش کبھی کبھار واقع ہونے والی چیز نہیں، اور اندرونی اذیت کا ایک مستقل سبب ہے۔

درحقیقت مثلہ شدہ جسموں کی کشش کے تسلیم کیے جانے کی سب سے پہلی مثال (جہاں تک مجھے معلوم ہے) دماغی کشمکش کے ایک بنیادی بیان میں ملتی ہے۔ یہ ''ریپبلک''، کتاب چہارم، کا ایک اقتباس ہے جہاں افلاطون کی زبانی سقراط اس بات کا بیان کر رہا ہے کہ نازیبا خواہشیں کس طرح ہماری عقل پر غلبہ پا لیتی ہیں، جس کے باعث ہماری ذات اپنی فطرت کے ایک حصے پر غصے میں آ جاتی ہے۔ افلاطون ذہنی عمل کا ایک سہ فریقی نظریہ وضع کرتا رہا ہے جس کے تین اجزا عقل، غصہ یا اشتعال، اور اشتہا یا خواہش ہیں — جو فرائیڈ کے سپرایگو، ایگو اور اِڈ کے نظریے کا پیش رو ہے (فرق یہ ہے کہ افلاطون عقل کو سب سے اوپر رکھتا ہے اور ضمیر کو، جس کی نمائندگی غصہ یا اشتعال کر رہا ہے، درمیان میں)۔ اس بحث کے دوران، اس بات کی مثال پیش کرنے کے لیے کہ آدمی کس طرح، متذبذب انداز ہی میں سہی، گھناؤنی چیزوں کی کشش کا شکار ہو جاتا ہے، اپنی سنی ہوئی ایک کہانی بیان کرتا ہے جو اگلائیون (Aglaion) کے بیٹے لیونتیس (Leontius) کے بارے میں ہے:

> شمالی دیوار کے باہر پیرائیس پر چڑھتے ہوئے اس نے کچھ مجرموں کی لاشیں زمین پر پڑی دیکھیں جن کے پاس جلاد کھڑا ہوا تھا۔ وہ قریب جا کر ان لاشوں کو دیکھنا چاہتا تھا، لیکن کراہت محسوس کرتے ہوئے ان کی طرف سے منھ پھیرنے کی کوشش کر رہا تھا۔ وہ کچھ دیر تک اس کشمکش میں مبتلا رہا، لیکن آخرکار اس کی خواہش بہت منھ زور ثابت ہوئی۔ اس نے اپنی آنکھیں پوری کھول دیں، دوڑتا ہوا لاشوں کے قریب پہنچا اور چلّا کر بولا: ''یہ لو، منحوس آنکھو! اس حسین منظر کو جی بھر کے دیکھ لو!''

عقل اور خواہش کے درمیان کشمکش کو واضح کرنے کے لیے نامناسب یا خلافِ قانون جنسی جذبے کی کسی زیادہ عام مثال کو چننے سے انکار کرتے ہوئے افلاطون بظاہر اس بات کو طے شدہ سمجھتا ہے کہ ہم میں بھی بربادی، اذیت اور مسخ کردہ جسموں کے مناظر دیکھنے کی اشتہا موجود ہے۔

مظالم کی تصویروں کے پیدا کردہ اثرات پر بات کرتے ہوئے یقیناً اس قابلِ نفرت سمجھے جانے

والے جذبے کو بھی پیش نظر رکھنا ہوگا۔

جدیدیت کے آغاز پر شاید یہ بات تسلیم کرنا آسان رہا ہوگا کہ گھناؤنے پن کے لیے انسان میں ایک قدرتی میلان موجود ہے۔ ایڈمنڈ برک (Edmund Burke) کا کہنا تھا کہ لوگ اذیت رسیدگی کے مناظر دیکھنا پسند کرتے ہیں۔ ''میں اس بات کا قائل ہوں کہ ہم دوسروں کو حقیقی مصائب اور اذیت اٹھاتے دیکھ کر ایک سطح کی خوشی، اور تھوڑی بہت نہیں بلکہ خاصی خوشی، محسوس کرتے ہیں،'' اس نے اپنی کتاب A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful (۱۷۵۷ء) میں لکھا تھا۔ ''کسی غیر معمولی اور دردناک سانحے سے بڑھ کر کوئی منظر نہیں جسے ہم اتنے پر تجسس اشتیاق سے دیکھتے ہوں۔'' ولیم ہیزلٹ نے شیکسپیئر کے کردار ایاگو (Iago) اور اسٹیج پر دکھائی جانے والی خباثت کے بارے میں اپنے مضمون میں سوال کرتا ہے: ''ہم اخباروں میں ہولناک آتش زدگی اور رونگٹے کھڑے کر دینے والی قتل کی وارداتوں کی خبریں اتنے شوق سے کیوں پڑھتے ہیں؟'' پھر وہ خود ہی جواب دیتے ہوئے کہتا ہے، اس کی وجہ یہ ہے کہ ''بدی سے رغبت،'' ظلم کی کشش، انسانوں میں اسی قدر فطری ہے جتنا ہمدردی کا جذبہ۔

جنسیات کے ایک عظیم ترین نظریہ ساز جورج باتائے (Georges Bataille) نے چین میں ۱۹۱۰ء میں کھینچی ہوئی ایک تصویر، جس میں ایک قیدی کو ''سوزخموں کی موت'' سے گزرتے ہوئے دکھایا گیا تھا، اپنی میز پر سجا رکھی تھی تا کہ اسے ہر روز دیکھ سکے۔ (یہ تصویر، جو اس کے بعد ایک لیجینڈ کی حیثیت اختیار کر چکی ہے، ۱۹۶۱ء میں باتائے کی زندگی میں شائع ہونے والی اس کی آخری کتاب The Tears of Eros میں شامل کی گئی تھی۔) ''اس تصویر نے،'' باتائے لکھتا ہے، ''میری زندگی میں ایک فیصلہ کن کردار ادا کیا۔ میں اپنے ذہن پر مسلط ہو جانے والے اذیت کے اس منظر سے، جو بیک وقت نہایت سرشار کن اور ناقابلِ برداشت ہے، کبھی رہائی نہ پا سکا۔'' اس تصویر کو بغور دیکھنے کا مطلب، باتائے کے مطابق، احساس کو سخت اذیت میں ڈالنا بھی ہے اور ایک ممنوع جنسی علم کو رہا کرنا بھی — یہ ایک پیچیدہ ردعمل ہے جس کا اعتراف کرنا بہت سے لوگوں کے لیے بہت دشوار ہوگا۔ بیشتر لوگوں کے لیے یہ منظر قطعی ناقابلِ برداشت ہوگا: کٹے ہوئے بازوؤں والا قیدی کئی مصروف چاقوؤں سے زخم کھا کھا کر جانکنی کے عالم میں ہے — اور یہ فوٹوگراف ہے، کوئی پینٹنگ نہیں؛ ایک حقیقی مارسیاس، نہ کہ

اسطوری — اور اب تک زندہ ہے، اور اس کے اوپر کے رخ مڑے ہوئے چہرے پر سرشاری کا ویسا ہی تاثر ہے جیسا نشاۃ ثانیہ کے دور کی کسی اطالوی پینٹنگ میں سینٹ سباستیان کے چہرے پر۔ غور سے دیکھی جانے والی شے کے طور پر سفاکی کے مناظر کئی قسم کی ضرورتوں کی تسکین کر سکتے ہیں۔ کمزوری پر قابو پا کر اپنے اندر فولادی مضبوطی پیدا کرنا۔ اپنے اعصاب کو زیادہ ماؤف کرنا۔ ناقابلِ اصلاح شر کے وجود کو تسلیم کرنا۔

باتائے یہ نہیں کہہ رہا ہے کہ وہ اس ہولناک سفاکی کے منظر سے لذت حاصل کرتا ہے۔ لیکن وہ یہ کہہ رہا ہے کہ وہ تصور کر سکتا ہے کہ انتہائی درجے کی اذیت، محض اذیت سے زیادہ کوئی شے ہو سکتی ہے، ایک قسم کی تبدیلیِ ہیئت۔ دوسروں کے مصائب اور اذیت کے نظارے کا یہ وہ تصور ہے جس کی جڑیں مذہبی طرزِ فکر میں ہیں، جس کی رو سے اذیت رسیدگی کو قربانی، اور قربانی کو حصولِ رفعت سے منسلک کیا جاتا ہے — ایک ایسا طرزِ فکر جو جدید طرزِ احساس کے لیے انتہائی اجنبی ہے جس میں اذیت کو غلطی یا حادثہ یا پھر جرم سمجھا جاتا ہے۔ ایسی شے جس کا ازالہ کرنا ضروری ہے۔ جس کو مسترد کرنا لازمی ہے۔ ایسی شے جس سے انسان کو بےبسی کا احساس ہوتا ہے۔

❋

دورافتادہ مقامات پر پیش آنے والے مصائب کا جو علم تصویروں کے ذریعے سے ہم تک پہنچتا ہے، اس کا کیا کیا جائے؟ لوگ عموماً اپنے قریب کے لوگوں کی تکلیف میں دیکھنا برداشت نہیں کر پاتے۔ (اس خیال پر مبنی ایک پُرقوت دستاویز فریڈرک وائزمین کی فلم *Hospital* ہے۔) تماش بینی کی کشش کے باعث — اور ممکنہ طور پر یہ جاننے پر اطمینان محسوس کرتے ہوئے کہ یہ سب کچھ میرے ساتھ نہیں ہو رہا، مرنے والا شخص میں نہیں ہوں، جنگ کی ابتلا مجھ پر نہیں پڑی ہے — لوگوں کے لیے دوسروں کی اذیت کے بارے میں، خواہ یہ دوسرے ایسے لوگ ہوں جن کے ساتھ خود کو آسانی سے شناخت کیا جا سکتا ہو، سوچنے کے عمل کو ٹالنا ایک نارمل بات ہے۔

سرائیوو شہر کی رہنے والی ایک عورت نے، جس کی یوگوسلاو آدرش سے وابستگی کسی شک وشبے سے بالاتر تھی، اور جس سے میری ملاقات اپریل ۱۹۹۳ء میں میرے وہاں پہنچنے کے کچھ ہی دیر بعد ہوئی، مجھے بتایا: ''اکتوبر ۱۹۹۱ء میں یہیں، پُرامن سرائیوو شہر میں اپنے عمدہ اپارٹمنٹ میں تھی جب سربوں نے

کروشیا پر حملہ کیا، اور مجھے یاد ہے کہ جب شام کی خبروں میں، یہاں سے چند سو میل دور، ووکوور (Vukovar) شہر کی تباہی کے مناظر دکھائے گئے، تو میں نے سوچا تھا: 'اف، کس قدر ہولناک ہے!' اور ٹی وی کا چینل بدل دیا تھا۔ تو پھر اگر فرانس یا اٹلی یا جرمنی میں کوئی شخص یہاں ہر روز ہونے والی ہلاکتوں کو شام کی خبروں میں دیکھ کر کہے، 'اف! کس قدر ہولناک ہے!' اور پھر چینل بدل کر کوئی اور پروگرام دیکھنے لگے تو میں اس پر کیسے برہم ہوسکتی ہوں۔ یہ نارمل بات ہے۔ انسانی طریقہ ہے۔'' جہاں کہیں لوگ خود کو محفوظ محسوس کرتے ہیں — اس عورت کی بات کا تلخ، خود کو ملامت کرنے والا مفہوم یہ تھا — وہاں وہ بے حس رہیں گے۔ لیکن کسی اور ملک کے باشندے کے سرائیوو پر آنے والی ابتلا سے آنکھیں پھیر لینے کی بہ نسبت سرائیوو کے رہنے والے کسی شخص کے، ایک ایسے مقام پر جو اس وقت تک اسی کے ملک کا حصہ تھا، ہونے والے ہولناک واقعات کے مناظر سے آنکھیں چرانے کا یقیناً کوئی اور بھی محرک ہوسکتا ہے۔ غیر ملکیوں کی غفلت شعاری، جس کے بارے میں وہ عورت اتنا ہمدردانہ رویہ رکھتی تھی، اس احساس کا بھی نتیجہ تھا کہ اس سلسلے میں کچھ کیا نہیں جا سکتا۔ لیکن خود اس عورت کا اپنے اتنے قریب برپا ہونے والی جنگ سے آنکھیں چار نہ کر پانا بے بسی اور خوف کا بھی اظہار تھا۔

لوگ محض اس وجہ سے نظریں نہیں پھیر لیتے کہ تشدد کے مناظر کی روزانہ خوراک نے ان کو بے حس بنا دیا ہے، بلکہ اس لیے کہ وہ خوف زدہ ہوتے ہیں۔ جیسا کہ ہر شخص کا مشاہدہ ہے، ماس کلچر — فلم، ٹیلی وژن، کامکس، وڈیو گیمز — میں تشدد اور سادیت (sadism) کی قابلِ قبول سطح مسلسل اونچی ہوتی جارہی ہے۔ ایسی منظر کشی جو چالیس برس پہلے لوگوں کو کراہت سے پہلو بدلنے اور فرش پر لوٹنے پر مجبور کر دیتی، آج ٹین ایجر کسی بھی ملٹی پلیکس سنیما میں آنکھ جھپکائے بغیر دیکھ لیتے ہیں۔ بیشتر جدید کلچروں میں قتل و غارت لوگوں کے لیے صدمے کی نہیں بلکہ تفریح کی شے ہے۔ لیکن ہر تشدد کو ایک سی اجنبیت اور علیحدگی کے ساتھ نہیں دیکھا جاتا۔ بعض آفات دوسری آفات کے مقابلے میں ستم ظریفی کا موضوع بننے کے لیے زیادہ موزوں ہوتی ہیں۔ *

* موت کے موضوع کی اس قدر گہری پرکھ رکھنے والا اور بے حسی کی مسرتوں کا اتنا بڑا مبلغ اینڈی وارہول (Andy Warhol) نہایت معنی خیز طور پر، مختلف قسم کی پرتشدد اموات (کار اور ہوائی جہاز کے حادثوں، خودکشیوں، سزائے موت) کی نیوز رپورٹوں کی طرف کھنچا چلا آتا تھا۔ لیکن اس کی پردۂ ریشمیں پر پیش کی ہوئی موت کی نقلوں میں جنگ میں

دوسرے ملکوں میں رہنے والوں نے ان ہولناک مناظر کو دیکھنا شاید اس لیے بند کر دیا ہو کہ، مثلاً، بوسنیا کی جنگ بند نہیں ہوئی، کیونکہ سیاست کاروں نے دعویٰ کیا کہ یہ ایسی صورت حال ہے جس کے اسباب تک پہنچنا ممکن نہیں۔ سفاکیوں پر لوگوں کا ردعمل اس لیے کند ہو جاتا ہے کہ کوئی جنگ، ہر جنگ، ایسی معلوم ہوتی ہے کہ اسے روکا جانا ممکن نہیں۔ ہمدردی ایک غیر مستقل جذبہ ہے۔ اسے عمل میں منقلب کرنا پڑتا ہے، ورنہ وہ کمھلا جاتا ہے۔ سوال یہ ہوتا ہے کہ ان جذبات کا جنھیں برانگیختہ کیا گیا ہے، اور اس علم کا جو ہم تک پہنچایا گیا ہے، کیا کیا جائے۔ اگر آدمی یہ سمجھتا ہو کہ ''ہم'' کچھ نہیں کر سکتے — لیکن یہ ''ہم'' ہے کون؟ — اور نہ ''وہ'' کچھ کر سکتے ہیں — ''وہ'' کون ہیں؟ — تب اسے اکتاہٹ محسوس ہونے لگتی ہے، وہ کلبی اور بے حس ہوتا جاتا ہے۔

اور جذبے کے اثر میں آنا بھی لازمی طور پر اس سے بہتر نہیں ہوتا۔ جذباتیت اس باعث بدنام ہے کہ وہ بہیمیت اور اس سے بدتر چیزوں کے ذوق سے متوافق (compatible) ہے۔ (آؤشوِٹز کے ہلاکت کیمپ کے کمانڈنٹ کی اس معروف مثال کو یاد کیجیے جو شام کو گھر جا کر اپنے بیوی بچوں کو گلے لگاتا ہے اور رات کے کھانے سے پہلے پیانو پر شوبرٹ کا نغمہ بجاتا ہے۔) جو کچھ لوگوں کو دکھایا جائے — اگر یہ اس عمل کا درست بیان ہو تو — اس سے لوگ ان مناظر کی بھاری تعداد کے باعث بے حس نہیں ہوتے جو ان پر ٹھونسے گئے ہیں۔ احساس کے کند ہونے کا سبب بے عملی ہوتی ہے۔ جن انسانی کیفیات کو بے حسی، اخلاقی یا جذباتی بے ہوشی کے طور پر بیان کیا جاتا ہے، وہ دراصل احساسات سے بھرپور ہوتی ہیں؛ یہ احساسات غصے اور نامرادی کے ہوتے ہیں۔ لیکن اگر ہم یہ سوچیں کہ کون سے جذبے پیدا ہونے چاہییں، تو ہمدردی کا انتخاب نہایت سادہ معلوم ہوتا ہے۔ دوسروں کو ہونے والی اذیت سے تصویروں کے ذریعے حاصل ہونے والی قربت سے، دور دراز کسی مقام پر اذیت اٹھانے والے — جسے اسکرین پر

ہونے والی اموات شامل نہیں ہوتی تھیں۔ الیکٹرک چیئر کی خبری تصویر، اور کسی شام کے اخبار کی دہاڑتی ہوئی سرخی: ''جیٹ حادثے میں ۱۲۹ ہلاک'' یقیناً، لیکن ''ہنوئی پر بمباری'' قطعی نہیں۔ موت کے تشدد کا حوالہ دینے والی واحد تصویر جسے وارہول نے ریشمی پردے پر پیش کیا، وہ تھی جو ستم ظریفی کا مظہر، یعنی کلیشے بن چکی تھی: ایٹم بم سے اٹھنے والا کھمبی کی شکل کا بادل، جسے ڈاک کے ٹکٹوں کی طرح پورے صفحے پر دہرایا گیا تھا (میرلین، جیکی اور ماؤ کی تصویر کی طرح) اور یوں اس کے دھندلے پن، اس کی دلکشی، اس کی پیش پا افتادگی کو ابھارا گیا تھا۔

کلوزاپ میں دکھایا جارہا ہے — اور اس منظر کو دیکھنے والے مراعات یافتہ شخص کے درمیان ایک تعلق کے وجود کا اشارہ ملتا ہے، جو بالکل غیر حقیقی ہے، جو ہمارے اور طاقت کے درمیان رشتے کا ایک اور پراسرار پردہ ہے۔ جب تک ہم ہمدردی محسوس کرتے رہیں، ہمیں یہ احساس ہوتا رہتا ہے کہ ہم اس عمل میں شریک نہیں جس سے یہ اذیت پیدا ہوئی ہے۔ ہماری ہمدردی ہماری معصومیت اور بے بسی، دونوں کا اعلان کرتی ہے۔ اس حد تک (ہماری تمام تر نیک نیتی کے باوجود) یہ ردعمل نامناسب نہ بھی ہو تو غیر متعلق ضرور ہوتا ہے۔ جنگ اور ہلاکت خیز سیاست کا شکار ہونے والوں کے ساتھ ہم جو ہمدردی محسوس کرتے ہیں، اس سے پیچھا چھڑا کر اس بات پر غور کرنا کہ ہماری مراعات اسی نقشے پر واقع ہیں جس پر ان کے مصائب، اور ان دونوں کو آپس میں مربوط کر کے دیکھا جا سکتا ہے — ایسے انداز میں جسے ہم تصور میں نہ لانے کو ترجیح دیتے ہیں — بالکل اسی طرح جیسے کچھ لوگوں کی امارت کو دوسرے لوگوں کے افلاس سے مربوط کر کے دیکھنا ممکن ہے، یہ ایک ایسا کام ہے جس کے لیے یہ دردناک، ہلا دینے والے مناظر محض پہلی چنگاری مہیا کرتے ہیں۔

۷

فوٹوگرافی کے اثرات کے بارے میں دو وسیع طور پر مروج تصورات پر غور کیجیے، جو بہت تیزی سے پیش پا افتادہ اقوال کا درجہ حاصل کرتے جا رہے ہیں۔ چونکہ مجھے فوٹوگرافی کے موضوع پر خود اپنے لکھے ہوئے مضامین میں — جن میں سے پہلا تیس برس پیشتر لکھا گیا تھا — ان تصورات کی صورت گری دکھائی دیتی ہے، اس لیے مجھے ان سے الجھنے کی ناقابلِ مزاحمت ترغیب محسوس ہو رہی ہے۔

پہلا تصور یہ ہے کہ ذرائع ابلاغ کی توجہ سے — جس کا مطلب انتہائی فیصلہ کن طور پر مناظر کی نمائش ہے — عوامی توجہ کا رخ متعین ہوتا ہے۔ جب تصویریں موجود ہوں تو جنگ ''حقیقی'' بن جاتی ہے۔ چنانچہ ویت نام کی جنگ کے خلاف احتجاج کو مناظر کے ذریعے ابھارا گیا تھا۔ یہ احساس کہ بوسنیا کی جنگ کے سلسلے میں کچھ کیا جانا ضروری ہے، صحافیوں کی توجہ سے — جسے بعض اوقات ''سی این این ایفکیٹ'' بھی کہا جاتا ہے — پیدا ہوا جو محصور شہر سرائیوو کے مناظر کو تین سال سے زیادہ عرصے تک، ہر رات، کروڑوں گھروں میں پہنچاتے رہے۔ یہ مثالیں تصویروں کے اس فیصلہ کن اثر کو واضح کرتی ہیں

جس سے اس بات کا تعین ہوتا ہے کہ ہم کون سے سانحوں اور بحرانوں پر اپنی توجہ مرکوز کریں گے، کن چیزوں کی پروا کریں گے، اور، انجامِ کار، ان تنازعات سے کون سے حساب کتاب وابستہ ہیں۔

دوسرا تصور — جو ممکن ہے اس تصور کا بالکل متضاد معلوم ہو جو ابھی اوپر بیان کیا گیا ہے — یہ ہے کہ اس دنیا میں جو مناظر سے لبالب، بلکہ ٹھسا ٹھس، بھر چکی ہے، جو مناظر واقعی اہم ہیں ان کا اثر گھٹتا جا رہا ہے: ہم بے حس ہوتے جا رہے ہیں۔ آخرکار یہ مناظر ہماری محسوس کرنے، اپنے ضمیر کو بیدار کرنے کی صلاحیت کو کم سے کم کرتے جا رہے ہیں۔

اپنی کتاب *On Photography* (۱۹۷۷ء) میں شامل چھ مضامین میں سے پہلے مضمون میں میں نے یہ بحث کی تھی کہ اگرچہ کسی وقوعے کا علم تصویروں کے ذریعے ہونے پر وہ وقوعہ، تصویروں کے غیر موجود ہونے کے مقابلے میں، زیادہ حقیقی ہو جاتا ہے، لیکن بار بار اس کی تصویریں دیکھتے رہنے سے وہ کم حقیقی معلوم ہونے لگتا ہے۔ تصویریں اگر ایک طرف ہمدردی کو ابھارتی ہیں تو دوسری طرف اسے سکیڑ بھی دیتی ہیں۔ کیا یہ بات سچ ہے؟ جب میں نے اسے لکھا تھا تو اسے سچ ہی سمجھتی تھی۔ اب میں یقین سے نہیں کہہ سکتی۔ اس بات کی کیا شہادت ہے کہ تصویریں رفتہ رفتہ اپنا اثر گنوا بیٹھتی ہیں، کہ ہمارا تماش بینی کا کلچر مظالم کی تصویروں کی اخلاقی قوت کو ختم کر دیتا ہے؟

یہ سوال خبروں کے بنیادی ذریعے، ٹیلی وژن، کی بابت ایک نقطۂ نظر سے تعلق رکھتا ہے۔ کوئی منظر اپنے استعمال کیے جانے کے طریقے کے باعث اپنے اثر سے محروم ہوتا ہے، اور اس بنا پر کہ اسے کہاں اور کتنی کثرت سے دیکھا جاتا ہے۔ ٹیلی وژن پر دکھائے جانے والے مناظر، اپنی تعریف کی رو سے، ایسے مناظر ہوتے ہیں جن سے آدمی، جلد یا بدیر، اکتا جاتا ہے۔ جو شے بے حسی سے مشابہ دکھائی دیتی ہے اس اشتہا کے ناقابلِ تسکین ہونے میں پنہاں ہے جسے ٹیلی وژن اکسانے اور اپنے بے تحاشا مناظر سے بجھاتے رہنے کی کوشش میں منظم طور سے جتا رہتا ہے۔ بسیار منظری (image-glut) دیکھنے والے کی توجہ کو سبک، متحرک اور مواد سے قدرے بے پروا رکھتی ہے۔ مناظر کا متواتر بہاؤ کسی ایک منظر کے دوسرے مناظر پر فوقیت پانے کی راہ مسدود کر دیتا ہے۔ ٹیلی وژن کی بنیادی خصوصیت ہی یہ ہے کہ آدمی چینل بدل سکتا ہے؛ چینل بدلنا، بے چین ہونا، اکتاہٹ محسوس کرنا نارمل سرگرمی ہے۔ ناظرین نڈھال ہو جاتے ہیں۔ انھیں بار بار جوش دلانے، جھٹکا دے کر بیدار کرنے کی ضرورت

ہوتی ہے۔ مواد اب ان جوش دلانے والے طریقوں میں شامل نہیں رہا۔ مواد سے غور وفکر پر مبنی کوئی تعلق پیدا کرنے کے لیے آگہی کی ایک مخصوص شدت درکار ہوتی ہے — اور ٹھیک یہی وہ چیز ہے جسے ذرائع ابلاغ کے پیش کیے ہوئے مناظر سے پیدا ہونے والی توقعات کمزور کر دیتی ہیں، جن میں سے مواد کا نچڑ کر بہہ جانا ہی احساس کے مردہ ہو جانے کی سب سے بڑی وجہ ہے۔

❁

یہ دلیل کہ جدید زندگی ہولناکیوں کی روزمرہ خوراک پر مشتمل ہے جو ہم میں بگاڑ پیدا کر دیتی ہے اور جس کے ہم رفتہ رفتہ عادی ہو جاتے ہیں، جدیدیت پر تنقید کے بنیادی خیال کی حیثیت رکھتی ہے — اور یہ تنقید کم و بیش اتنی ہی پرانی ہے جتنی خود جدیدیت۔ ۱۸۰۰ء میں ورڈز ورتھ (Wordworth) نے *Lyrical Ballads* کے پیش لفظ میں طرزِ احساس کے اس بگاڑ کی مذمت کی تھی جو ''جو روزانہ پیش آنے والے عظیم قومی واقعات، اور آبادی کے شہروں میں ارتکاز'' سے پیدا ہوتا ہے ''جہاں ان کے پیشوں کی یکسانی کسی غیر معمولی وقوعے کی طلب بیدار کر دیتی ہے، اور یہ طلب اطلاعات کی تیز رفتار ترسیل کے ذریعے گھنٹے گھنٹے بھر کے وقفے سے تسکین پاتی رہتی ہے۔'' ضرورت سے زیادہ برانگیختگی کا یہ عمل ''ذہن کی ایک شے کو دوسری شے سے ممیز کرنے کی صلاحیت کو کند کر دیتا ہے'' اور ''اسے ایک کم و بیش وحشیانہ بے حسی کی کیفیت میں مبتلا کر دیتا ہے''۔

ذرا دیکھیے کہ انگریز شاعر ''روزمرہ'' واقعات اور ''غیر معمولی وقوعوں'' کی ''گھنٹے گھنٹے بھر کے وقفے سے'' آنے والی خبروں سے پیدا ہونے والی بے حسی کی بات کر رہا تھا۔ (سنہ ۱۸۰۰ء میں!) یہ واقعات اور وقوعے کس نوعیت کے تھے، یہ رازدارانہ انداز میں پڑھنے والے کے تخیل پر چھوڑ دیا گیا۔ اس کے کوئی ساٹھ برس بعد ایک اور عظیم شاعر اور سماجی تشخیص کار نے — جو فرانسیسی ہونے کے سبب مبالغہ آرائی پر اتنا ہی تصرف رکھتا تھا جتنا انگریز کم بیانی سے سروکار رکھتے ہیں — اسی الزام کو زیادہ آتشیں روپ میں پیش کیا۔ یہ بودلیر (Baudelaire) ہے، جو ۱۸۶۰ء کے عشرے میں اپنی یادداشتوں میں لکھتا ہے:

> کوئی دن، کوئی مہینہ یا کوئی سال ہو، یہ ناممکن ہے کہ آدمی کسی بھی اخبار پر نظر ڈالے اور اس کی ہر سطر سے انسانی کج روی کی انتہائی خوفناک جھلک دکھائی نہ دے... ہر اخبار، پہلی سطر سے آخری

سطر تک، محض ہولناکیوں کی بُنت کے سوا کچھ نہیں ہوتا۔ جنگیں، جرائم، چوریاں، بدکاریاں، اذیت رسانیاں، شاہزادوں، قوموں، عام افراد کے گھناؤنے کرتوت؛ عالمی ظلم و تعدی کا ایک طوفانِ بدتمیزی۔ اور یہ وہ مکروہ اشتہا انگیز شے ہے جسے مہذب انسان ہر صبح ناشتے کے ساتھ اپنے حلق سے اتارتا ہے۔

جب بودلیر یہ الفاظ لکھ رہا تھا تب تک اخباروں نے تصویریں چھاپنا شروع نہیں کیا تھا۔ لیکن اس بنا پر صبح کے اخبار میں چھپی دنیا کی ہولناکیوں کو ناشتے کے ساتھ ہضم کرنے والے بورژوا آدمی کی بابت بودلیر کا الزامی بیان، اس معاصر تنقید سے کسی طرح مختلف نہیں ٹھہرتا کہ ہم ہر روز صبح کے اخبار اور ٹیلی وژن کے ذریعے احساس کو کند کر دینے والی کتنی ہولناکیاں اپنے اندر انڈیلتے رہتے ہیں۔ تازہ ترٹیکنالوجی کبھی نہ تھمنے والی خوراک مہیا کرتی ہے: ہمیں دیکھنے کے لیے جس قدر وقت میسر ہوا سے سانحوں اور سفاکیوں کے مناظر سے بھرتی ہوئی۔

On Photography کی اشاعت کے بعد سے، بہت سے ناقدوں نے نشان دہی کی ہے کہ جنگ کے آزار — ٹیلی وژن کی بدولت — ہر رات کی پیش پاافتادہ تکرار بن کر رہ گئے ہیں۔ جو مناظر کبھی صدمہ پہنچاتے اور اشتعال دلاتے تھے، ان کے سیلاب میں ہم ردِعمل کرنے کی صلاحیت سے محروم ہوتے جا رہے ہیں۔ ہمدردی کا احساس، اپنی حدوں تک کھنچ کر، ماؤف ہو گیا ہے۔ یہ وہ تشخیص ہے جو عموماً پیش کی جاتی ہے۔ لیکن یہاں کیا مطالبہ کیا جا رہا ہے؟ یہ کہ قتل و غارت کے منظر، مثلاً، ہفتے میں صرف ایک بار دکھائے جایا کریں؟ یا زیادہ عمومی طور پر یہ، جیسا کہ میں نے On Photography میں تجویز کیا تھا، کہ ''مناظر کی قدرتی ماحولیات (ecology)'' کو برقرار کے لیے کام کیا جائے؟ لیکن ایسی کوئی چیز واقع ہونے والی نہیں ہے۔ نگرانوں کی کوئی کمیٹی ایسی نہیں جو ہولناکی کا راشن مقرر کرے، تا کہ مناظر کی صدمہ انگیزی کی صلاحیت تازہ رہ سکے۔ اور یہ ہولناکیاں بھی تھمنے والی نہیں ہیں۔

❋

جو نقطۂ نظر On Photography میں تجویز کیا گیا تھا — یعنی یہ کہ ہماری یہ صلاحیت کہ اپنے تجربات پر جذباتی تازگی اور اخلاقی موزونیت کے ساتھ ردِعمل کر سکیں، فحش اور گھناؤنے مناظر کے نہ ختم ہونے والے پھیلاؤ کے باعث نیم جان ہوتی جا رہی ہے — اسے ان مناظر کی بے محابا ترسیل کی

قدامت پسندانہ تنقید کہا جا سکتا ہے۔

میں اس نقطۂ نظر کو قدامت پسند اس لیے کہتی ہوں کہ جس شے کو حقیقت کا "احساس" کہا جاتا ہے وہ ماند پڑتی جا رہی ہے۔ لیکن حقیقت، اس کی حاکمیت کو کمزور کرنے کی تمام کوششوں کے باوجود، اب تک موجود ہے۔ یہ نقطۂ نظر دراصل حقیقت کی مدافعت کرتا ہے، اور اس پر بھرپور انداز میں ردعمل کرنے کے معیارات کو لاحق خطروں سے سروکار رکھتا ہے۔

اس تنقید کا ایک زیادہ انتہا پسندانہ — اور کلبی — روپ یہ ہے کہ مدافعت کرنے کے لیے کوئی شے باقی نہیں رہی: جدیدیت کے بہت بڑے جبڑوں نے حقیقت کو چبا کر اس مواد کو تصویروں کی شکل میں باہر اُگل ڈالا ہے۔ ایک نہایت موثر تجزیے کی رو سے ہم "دیدہ زیب مناظر کے معاشرے" کے باشندے ہیں۔ ہر صورت حال کو ہمارے لیے حقیقی — گویا دلچسپ — روپ دینے کے لیے کسی قابلِ دید منظر میں تبدیل کرنا ضروری ہے۔ لوگ خود مناظر میں تبدیل ہو جانے — یعنی مشہور شخصیت (celebrity) بن جانے — کی آرزو رکھتے ہیں۔ حقیقت نے اپنا مقام تیاگ دیا ہے۔ اب صرف اس کی شبیہیں، ذرائع ابلاغ کی صورت میں، باقی رہ گئی ہیں۔

خاصی پُرتخیل خطابت ہے یہ۔ اور بہت سے لوگوں کو قائل کر لینے والی بھی، کیونکہ جدیدیت کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ لوگ یہ محسوس کرنا پسند کرتے ہیں کہ ان کے لیے اپنے تجربات کی پیش بینی کرنا ممکن ہے۔ (یہ نقطۂ نظر خاص طور پر مرحوم گائے دیبور (Guy Debord) اور ژاں بودریلار (Jean Baudrillard) کی تحریروں سے وابستہ ہے، جن میں سے اول الذکر کا خیال تھا کہ وہ ایک التباس، ایک بناوٹی شے کو بیان کر رہا ہے، اور آخر الذکر یہ اعتقاد رکھنے کا دعویدار ہے کہ اب صرف مناظر، مصنوعی طور پر ابھاری گئی حقیقتیں، وجود رکھتی ہیں؛ معلوم ہوتا ہے فرانسیسی اس قسم کی چیزوں میں خاص مہارت رکھتے ہیں۔) یہ بات اب عام طور پر کہی جاتی ہے کہ حقیقی دکھائی دینے والی ہر چیز کی طرح جنگ بھی دراصل mediatique ہے۔ یہ تشخیص کئی ممتاز فرانسیسیوں، بشمول آندرے گلکسمان (Andre Glucksmann) کی تھی جو دن بھر کا چکر لگانے کے لیے محاصرے کے دنوں کے سرائیوو میں آتے تھے: کہ جنگ میں شکست و فتح کا فیصلہ سرائیوو، یا پورے بوسنیا، میں وقوع پذیر ہونے والی کسی شے کی بنیاد پر نہیں ہوگا، بلکہ اس بنا پر ہوگا کہ ذرائع ابلاغ میں کیا پیش آتا ہے۔ اس بات پر اکثر زور دیا

جاتا ہے کہ ''مغرب'' بجاے خود جنگ ہی کو ایک دیدہ زیب منظر کے طور پر دیکھنے لگا ہے۔ بہت سے لوگ، جو اس شے کو سمجھنے کی کوشش میں ہیں جو معاصر سیاست اور کلچر میں غلط، یا خالی، یا احمقانہ طور پر فتح مند محسوس ہوتی ہے، حقیقت کی موت کے اطلاع ناموں کو — عقلیت پسندی کی موت، دانشور کی موت، سنجیدہ ادب کی موت جیسے اطلاع ناموں کی طرح — معلوم ہوتا ہے کسی غور و فکر کے بغیر قبول کر لیتے ہیں۔

حقیقت کے ایک دیدہ زیب منظر میں تبدیل ہو جانے کی بات کرنا ایک حیرت انگیز مقامی پن (provincialism) ہے۔ یہ دنیا کے دولت مند حصے میں، جہاں خبروں کو تفریح میں بدل دیا گیا ہے، رہنے والی قلیل، تعلیم یافتہ آبادی کی ٹی وی دیکھنے کی عادات کو — یعنی اس پختہ کار اندازِ نظر کو جو ''جدیدیت'' کا طرۂ امتیاز ہے، اور پارٹی بندی کی اس روایتی ہیئت کو مسمار کرنے کی اولین شرط جو اختلاف رائے اور بحث مباحثے کو راہ دیتی ہے — پوری دنیا پر منطبق کر دیتا ہے۔ یہ ایک کج رو، غیر سنجیدہ انداز میں تجویز کرتا ہے کہ دنیا میں حقیقی ستم رسیدگی وجود نہیں رکھتی۔ لیکن دنیا کو خوشحال ملکوں کے ان علاقوں کا مترادف قرار دینا جہاں کے باشندوں کو دوسروں کی اذیت کا تماش بین ہونے، یا تماش بین ہونے سے انکار کرنے، کی مشتبہ رعایت حاصل ہے، ایک مہمل بات ہے۔ بالکل اسی طرح مہمل جیسے یہ کہ دوسروں پر آنے والی ابتلا پر ردعمل کرنے کی انسانی صلاحیت کو محض ان لوگوں کی ذہنیت تک محدود کر کے دیکھا جائے جو جنگ اور ہمہ گیر ناانصافی اور دہشت کے بارے میں براہِ راست تجربے کی بنیاد پر کچھ نہیں جانتے۔ ٹیلی وژن دیکھنے والے کروڑوں لوگ ایسے ہیں جو اسکرین پر دیکھے جانے والے مناظر کے بارے میں بے حس نہیں ہیں۔ وہ حقیقت کی جانب سرپرستانہ انداز اختیار کرنے کی عیاشی کے متحمل نہیں ہو سکتے۔

مظالم کے مناظر کی کاسموپولیٹن بحث میں یہ مفروضہ اختیار کرنا ایک کلیشے کا درجہ حاصل کر گیا ہے کہ ان مناظر کا کوئی خاص اثر نہیں ہوتا، اور ان کے نشر کیے جانے میں کوئی خلقی کلبیت (something innately cynical) پنہاں ہے۔ آجکل لوگ جنگ کی تصویروں کو کتنا بھی اہم سمجھتے ہوں، اس سے اس شک کا ازالہ نہیں ہوتا جو ان مناظر کی دلچسپی کی بابت، اور انھیں تیار کرنے والوں کی نیت کے بارے میں قائم رہتا ہے۔ ایسا ردعمل دو انتہائی مخالف سروں پر واقع مقامات سے آتا

ہے: ایک جانب ایسے کلبی افراد کی طرف سے جو کبھی کسی جنگ کے نزدیک نہیں گئے، اور دوسری طرف جنگ سے تھکے ہوئے ان لوگوں کی جانب سے جو ان مصائب کو جھیل رہے ہیں جنھیں تصویروں میں دکھایا جاتا ہے۔

جدیدیت کے باشندوں، مناظر کی صورت میں دکھائے گئے تشدد کے صارفوں، اور کوئی خطرہ مول لیے بغیر کسی خطرناک صورت حال کے قریب جانے کے عادی لوگوں کو اخلاص کے امکان کے بارے میں کلبی رویہ اختیار کرنے کی تربیت حاصل ہوتی ہے۔ کچھ لوگ خود کو جذباتی طور پر متاثر ہونے سے بچانے کی خاطر کچھ بھی کرنے کو تیار ہو جاتے ہیں۔ اپنی آرام کرسی میں دراز، خطروں سے دور رہتے ہوئے، اپنی برتر حیثیت کا دعویٰ کرنا نسبتاً آسان کام ہے۔ درحقیقت جنگ زدہ خطوں میں جا کر شہادت دینے والوں کی کوششوں پر ''جنگی سیاحی'' (war tourism) کی پھبتی کسنا اتنا عام ہو گیا ہے کہ اس نے بطور پیشہ جنگی فوٹوگرافی پر ہونے والی گفتگو میں بھی راہ پالی ہے۔

یہ احساس عام طور پر پایا جاتا ہے کہ ایسے مناظر کی طلب ایک فحش، پست قسم کی اشتہا ہے؛ کہ یہ تجارتی عفریت پن ہے۔ محاصرے کے برسوں کے دوران سرائیوو شہر میں، بمباری یا بندوق برداروں کی فائرنگ کے عین درمیان میں، سرائیوو کے کسی شہری کو کسی تصویری صحافی سے، جسے اس کے گلے میں جھولتے ہوئے فوٹوگرافی کے آلات سے صاف پہچانا جا سکتا تھا، چیخ کر یہ کہتے سننا کوئی غیر معمولی بات نہ تھی: ''کیا تم کسی دھماکے کے انتظار میں ہو، تاکہ لاشوں کی تصویریں کھینچ سکو؟''

بعض اوقات یہ بات سچ بھی ہوتی تھی، لیکن جیسا عموماً خیال کیا جاتا ہے اس سے بہت کم صورتوں میں، کیونکہ بمباری یا فائرنگ کی زد میں آئی ہوئی سڑک پر موجود فوٹوگرافر کو بھی ہلاکت کا اتنا ہی خطرہ درپیش ہوتا تھا جتنا ان شہریوں کو جن کی تصویریں لینے کے لیے وہ ان کا تعاقب کر رہا ہوتا (یا کر رہی ہوتی)۔ اس کے علاوہ، محاصرے کی خبرنگاری کرنے والے تصویری صحافیوں کے شوق اور حوصلے کا واحد محرک کوئی اچھی خبری کہانی حاصل کرنے کا لالچ نہیں ہوتا تھا۔ اس تنازعے کے دوران سرائیوو میں رہ کر نامہ نگاری کرنے والے بیشتر تجربہ کار صحافی غیر جانبدار نہیں تھے۔ اور سرائیوو کے شہری یقیناً چاہتے تھے کہ ان کی ابتلا کو تصویروں کی شکل میں محفوظ کیا جائے: ستم رسیدہ لوگ اپنے مصائب کی نقل تیار کیے جانے میں دلچسپی رکھتے ہیں۔ لیکن وہ چاہتے ہیں کہ ان کی ابتلا کو ایک نہایت منفرد امر کے طور پر دیکھا

جائے۔ ۱۹۹۴ء کے شروع میں انگریز تصویری صحافی پال لو (Paul Lowe) نے، جو محصور شہر میں ایک برس سے زیادہ عرصے سے رہ رہا تھا، اپنی وہاں کھینچی ہوئی تصویروں کی، اور چند برس پیشتر سومالیا میں کھینچی ہوئی تصویروں کی مشترکہ نمائش ایک جزوی طور پر تباہ شدہ آرٹ گیلری میں منعقد کی؛ سرائیوو کے شہری، جو اپنے شہر کی متواتر تباہی کی نئی تصویریں دیکھنے کا اشتیاق رکھتے تھے، سومالیائی تصویروں کی شمولیت پر خفا ہوے۔ پال لو کی دانست میں یہ معاملہ بہت سادہ تھا۔ وہ ایک پیشہ ور فوٹوگرافر تھا، اور نمائش کے یہ دونوں حصے اس کے کام کے دو ابواب تھے۔ سرائیوو کے شہریوں کے لیے بھی یہ معاملہ بالکل سادہ تھا۔ اپنے مصائب کو کسی دوسرے عوام کے مصائب کے ساتھ ساتھ رکھنے کا مطلب ان دونوں کا موازنہ کرنا تھا (کہ کون سا جہنم بدتر ہے)، یعنی سرائیوو کی شہادت کو محض ایک مثال کے درجے تک گرا دینا تھا۔ سرائیوو میں جو مظالم کیے جا رہے تھے ان کا افریقہ میں ہونے والے واقعات سے کوئی تعلق نہیں، انھوں نے اعلان کیا۔ ان کے اشتعال میں بلاشبہ نسل پرستی کا عنصر موجود تھا — بوسنیا کے لوگ یوروپی ہیں، سرائیوو کے شہری وہاں آنے والوں کو یہ بات یاد دلاتے کبھی نہ تھکتے تھے — لیکن اگر سومالیا کے بجائے چیچنیا یا کوسوو، یا کسی بھی دوسرے ملک، کے شہریوں کے ساتھ ہونے والے مظالم کی تصویریں نمائش میں ان کی تصویروں کے ساتھ رکھی جاتیں تب بھی انھیں اعتراض ہوتا۔ اپنی ابتلا کو کسی اور کی ابتلا کے ساتھ جڑا ہوا دیکھنا ناقابلِ برداشت ہے۔

۸

کسی مقام کو جہنم کا نام دینے کا مطلب، بے شک، ہمیں یہ بتانا نہیں کہ لوگوں کو اس جہنم سے کس طرح باہر نکالا جائے، یا اس کے شعلوں کی حدت کو کیونکر کم کیا جائے۔ اس کے باوجود، انسانی خباثت نے اس دنیا میں جتنے مصائب پیدا کیے ہیں ان کی آگہی کو اپنے ذہن میں تسلیم کرنا، اس آگہی کو توسیع دینا، بجائے خود ایک مثبت بات معلوم ہوتی ہے۔ ایسا شخص جو دنیا میں بدمعاشی کے وجود کے انکشاف پر مستقل حیرت زدہ رہتا ہو، جو اُن گھناؤنی اور ہر ممکن قسم کی ایذارسانیوں کا سامنا ہونے پر، جو انسان دوسرے انسانوں کے ساتھ کرنے پر قادر ہے، ہمیشہ مایوسی (بلکہ بے یقینی) میں مبتلا ہو جاتا ہو، یقیناً اخلاقی یا نفسیاتی بلوغت کو نہیں پہنچا۔

ایک خاص عمر کے بعد اس قسم کی معصومیت یا سطحی پن کا، اس سطح کی لاعلمی یا فراموشی کا کسی کو حق نہیں پہنچتا۔

اب مناظر کا ایک نہایت وسیع ذخیرہ موجود ہے جس کے ہوتے ہوئے اس قسم کے اخلاقی غبی پن کو قائم رکھنا بہت دشوار ہو گیا ہے۔ ہولناک تصویریں ہمارے ذہنوں پر مسلط ہوتی ہیں تو ہو جائیں۔ اگر وہ محض علامات ہی ہیں اور اپنی دکھائی ہوئی حقیقت کا پوری طرح احاطہ نہیں کر سکتیں، تب بھی کوئی حرج نہیں؛ اس کے باوجود وہ ایک اہم کام انجام دیتی ہیں۔ تصویریں کہتی ہیں: یہ ہے وہ کچھ جو انسان —— رضاکارانہ طور پر، جوش و خروش سے، خود کو حق بجانب سمجھتے ہوئے —— کرنے پر قادر ہیں۔ اسے بھولنا مت۔

یہ کسی شخص سے یہ کہنے کے مترادف نہیں ہے کہ وہ کسی مخصوص، غیر معمولی طور پر عفریتی شر انگیزی کو یاد رکھے۔ (''بھول مت جانا!'') شاید یادداشت کو بہت زیادہ اہمیت دی جاتی ہے، اور سوچنے کو اتنی نہیں۔ یاد رکھنا یقیناً ایک اخلاقی عمل ہے، اس کی بذاتِ خود ایک اخلاقی قدر ہے۔ یاد، دردانگیز طور پر، واحد رشتہ ہے جو ہم مرے ہوؤں کے ساتھ قائم رکھ سکتے ہیں۔ چنانچہ یہ عقیدہ کہ یاد رکھنا ایک اخلاقی عمل ہے، انسان کے طور پر ہماری فطرت میں بہت گہرا اترا ہوا ہے؛ انسان، جو جانتے ہیں کہ وہ مر جائیں گے، اور جو خود سے پہلے مر جانے والوں —— دادا دادی، ماں باپ، استادوں اور پرانے دوستوں —— کو یاد کرتے ہیں۔ سنگ دلی اور فراموشی ایک دوسرے سے جڑی ہوئی چیزیں لگتی ہیں۔ لیکن اجتماعی زندگی کے ایک طویل تر دورانیے میں تاریخ یاد رکھنے کے عمل کی قدر کے بارے میں متضاد اشارے دیتی ہے۔ دنیا میں ناانصافی بے پناہ زیادہ ہے۔ اور بہت زیادہ چیزیں یاد رکھنا (مثلاً قدیم رنج —— سرب، آئرش) بے حد تلخی پیدا کرتا ہے۔ امن قائم کرنے کا مطلب بھلا دینا ہے۔ سمجھوتا کرنے کے لیے ضروری ہے کہ یادداشت ناقص اور محدود ہو۔

اگر مقصد تھوڑی سی گنجائش حاصل کرنا ہے تاکہ انسان اپنی ذاتی زندگی گزار سکے، تب یہ بات زیادہ پسندیدہ معلوم ہوتی ہے کہ مخصوص ناانصافیوں کی روداد اُس عمومی فہم میں گھل جائے کہ انسان ہر جگہ ایک دوسرے کے ساتھ سفاکانہ سلوک کیا کرتے ہیں۔

❋

اپنے آپ کو چھوٹی اسکرینوں — ٹیلی وژن، کمپیوٹر، پام ٹاپ — کے سامنے متعین کر کے ہم دنیا بھر میں ہونے والے سانحوں کی تصویریں اور مختصر رپورٹیں دیکھ سکتے ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ پہلے کی نسبت اب اس قسم کی خبریں زیادہ تعداد میں آنے لگی ہیں۔ ممکن ہے یہ محض ایک التباس ہو۔ بات صرف یہ ہے کہ خبروں کی رفتار اب ''ہر جگہ'' ہے۔ اور بعض لوگوں کے مصائب دیکھنے والوں کے لیے (بشرطیکہ ان مصائب کے دیکھنے والوں کا وجود ہو) بعض دوسرے لوگوں کی ابتلا کی نسبت زیادہ داخلی دلچسپی کے حامل ہوتے ہیں۔ جنگ کی خبریں اب دنیا بھر میں نشر ہو جاتی ہیں، لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ دور دراز مقامات پر مصیبتیں جھیلنے والوں کی ابتلا کے بارے میں سوچنے کی صلاحیت اب زیادہ عام ہو گئی ہے۔ جدید زندگی میں — یعنی اس قسم کی زندگی میں جہاں بے تحاشا بڑی تعداد میں چیزیں ہم سے توجہ کی طالب ہوتی ہیں — یہ بات نارمل معلوم ہوتی ہے کہ آدمی اس شے سے نظریں پھیر لے جسے دیکھ کر اسے برا محسوس ہوتا ہے۔ اگر ذرائع ابلاغ جنگ اور دیگر شر انگیزیوں کے باعث ہونے والے مصائب کی تفصیلات پر زیادہ وقت صرف کرنے لگیں تو چینل بدل دینے والوں کی تعداد اور بڑھ جائے گی۔ لیکن یہ بات غالباً سچ نہیں ہے کہ لوگ اب پہلے کی نسبت کم ردعمل ظاہر کرتے ہیں۔

یہ بات کہ ہم پوری طرح منقلب نہیں ہوتے، کہ ہم منھ پھیر سکتے ہیں، صفحہ پلٹ سکتے ہیں، چینل بدل سکتے ہیں، مناظر کے ذریعے کیے جانے والے حملے کی اخلاقی قدر کی تکذیب نہیں کرتی۔ یہ کوئی نقص نہیں ہے کہ ہم ان مناظر کو دیکھ کر پوری طرح جھلس نہیں جاتے، ہمیں ''کافی حد تک'' تکلیف نہیں ہوتی۔ اور نہ کسی تصویر سے یہ توقع کی جا سکتی ہے کہ وہ جس ابتلا کا انتخاب اور نشان دہی کر رہی ہے اس کی تاریخ اور اسباب کے متعلق ہماری لاعلمی کا ازالہ کر سکے گی۔ یہ مناظر صرف ہمیں دعوت دیتے ہیں کہ ہم تسلیم شدہ طاقتوں کے پیدا کردہ عوامی مصائب پر توجہ دیں، ان کے بارے میں سوچیں، جانیں، اور ان کے جو جواز پیش کیے جاتے ہیں ان کو پرکھیں۔ تصویر میں جو کچھ دکھایا گیا ہے اس میں سے کون سی چیز کس سبب سے پیدا ہوئی ہے؟ ذمے دار کون ہے؟ کیا یہ درگذر کے قابل ہے؟ کیا اس کا ہونا ناگزیر تھا؟ کیا بعض ایسے حالات جنھیں ہم اب تک قبول کرتے چلے آ رہے ہیں، چیلنج کیے جانے چاہییں؟ یہ مناظر ہمیں اکساتے ہیں کہ ان تمام سوالات پر غور کریں، اور اس فہم کے ساتھ کہ اخلاقی اشتعال، ہمدردی کے جذبے کی طرح، اپنے طور پر کوئی راہِ عمل نہیں سجھا سکتا۔

تصویریں جو کچھ دکھاتی ہیں اس کے سلسلے میں کچھ نہ کر پانے سے پیدا ہونے والی برہمی ان تصویروں کا نظارہ کرنے والوں کو ناشائستگی کا قصوروار ٹھہرانے کی صورت میں بھی ظاہر ہوسکتی ہے، اور دوسری طرف جس انداز سے ان تصویروں کو پیش کیا جاتا ہے ـــــ یعنی جلد کو نرم بنانے والی کریموں، درد رُبا دواؤں اور SUVs کے اشتہاروں میں گھرے ہوئے ـــــ اس کی ناشائستگی کی نشان دہی کی شکل میں بھی۔ اگر ہم تصویروں میں دکھائی گئی زیادتی کے سلسلے میں کچھ کر سکتے تو شاید ان مسئلوں کی اتنی زیادہ پروا نہ کرتے۔

❊

تصویروں کی اس بنا پر مذمت کی جاتی رہی ہے کہ وہ ابتلا کو دور سے دیکھنے کا ایک طریقہ ہیں ـــــ جیسے اسے دیکھنے کا کوئی اور طریقہ بھی ممکن ہو۔ لیکن ـــــ تصویروں کی وساطت کے بغیر ـــــ قریب سے دیکھنا بھی تو محض دیکھنا ہی ہے۔

سفاکیوں کو دکھانے والی تصویروں پر عائد کی جانے والی ملامتوں میں سے بعض کا تعلق ایسی چیزوں سے ہے جو دراصل دیکھنے کے عمل کی خصوصیات ہیں۔ دیکھنا ایک بلاکوشش عمل ہے؛ دیکھنے کے لیے کسی قدر فاصلہ درکار ہوتا ہے؛ دیکھنے کے عمل کو منقطع کیا جا سکتا ہے (آنکھیں بند کرنے کے لیے ہمارے پاس پپوٹے ہیں، جبکہ کانوں کو اس طرح بند نہیں کیا جا سکتا)۔ یہ عین وہی خصوصیات ہیں جن کی بنا پر یونانی فلسفیوں نے دیکھنے کی حس کو حواسِ خمسہ میں عمدہ ترین اور شریف ترین قرار دیا تھا، اور جو اَب نقائص سمجھی جانے لگی ہیں۔

یہ محسوس کیا جاتا ہے کہ فوٹوگرافی حقیقت کا جو خلاصہ پیش کرتی ہے اس میں بجائے خود کوئی اخلاقی نقص ہے؛ یعنی یہ کہ آدمی کو کوئی حق نہیں کہ دوسروں کی اذیت کو فاصلے پر رہ کر، یعنی اس کی وحشیانہ طاقت سے محفوظ رہتے ہوئے، محسوس کرے؛ اور یہ کہ دیکھنے کی حس کی جن خصوصیات کی اب تک اس قدر ستائش کی جاتی رہی ہے ان کی ہمیں بہت زیادہ انسانی (یا اخلاقی) قیمت ادا کرنی پڑی ہے ـــــ یعنی فوٹوگرافی کے پیش کیے ہوئے خلاصے کا عیب یہ ہے کہ اس کی بدولت ہم دنیا کی جارحیت سے کچھ ہٹ کر اس طرح کھڑے ہوتے ہیں کہ ہمیں مشاہدے اور اپنی مرضی سے توجہ دینے کی آزادی حاصل ہو جاتی ہے۔ لیکن یہ دراصل فوٹوگرافی کا نہیں بلکہ انسانی ذہن کے عمل کا بیان ہے۔

حقیقت سے ذرا پیچھے ہٹ کر سوچنے میں کوئی غلط بات نہیں۔ کئی داناؤں کے اقوال کا خلاصہ ان لفظوں میں پیش کیا جا سکتا ہے: ''کوئی شخص سوچنے اور حملہ کرنے کے کام بیک وقت نہیں کر سکتا۔''

۹

بعض تصویریں — جو ابتلا کی علامت بن جاتی ہیں، مثلاً ۱۹۴۳ء میں پولینڈ کے شہر وارسا کے ایک یہودی محلے (ghetto) میں ہاتھ اوپر اٹھائے ہوئے ایک ننھے لڑکے کی تصویر جسے ہلاکت کے کیمپ کی طرف لے جایا جا رہا ہے — عبرت انگیز یاددہانیوں، غور و فکر کا موضوع بننے والی اشیا کے طور پر استعمال کی جا سکتی ہیں تاکہ دیکھنے والے کی حقیقت کی آگہی میں مزید گہرائی پیدا ہو؛ آپ چاہیں تو انھیں غیر مذہبی تبرکات (secular icons) بھی کہہ سکتے ہیں۔ لیکن اس سے یہ مطالبہ بھی پیدا ہوگا کہ انھیں دیکھنے کے لیے ایک متبادل مقدس مقام، یعنی مذہبی مراقبہ گاہ کی مماثل کوئی جگہ، موجود ہو جہاں ان پر غور و فکر کیا جا سکے۔ جدید معاشرے میں، جہاں عوامی استعمال کی مثالی جگہ سپر اسٹور (یا ایرپورٹ یا میوزیم) ہو، ایسی گنجائش تلاش کرنا دشوار ہے جہاں کسی چیز کے بارے میں سنجیدہ ہوا جا سکے۔

دوسرے لوگوں کی اذیت دکھانے والی تصویروں کو کسی آرٹ گیلری میں دیکھنا ان کے استحصال کے مترادف معلوم ہوتا ہے۔ حتیٰ کہ ایسے انتہائی درجے کے مناظر بھی جن کی سنگینی، جن کی جذباتی قوت، لازوال محسوس ہوتی ہے، مثلاً ۱۹۴۵ء میں کھینچی گئی کنسنٹریشن کیمپوں کی تصویریں، کسی فوٹوگرافی کے میوزیم (پیرس کا ہوٹل سَلی، نیویارک کا انٹرنیشنل سنٹر فار فوٹوگرافی) میں، کسی میوزیم کے کیٹلاگ میں، ٹیلی وژن پر، ''نیویارک ٹائمز'' کے صفحات پر، ''رولنگ اسٹون'' کے صفحات پر، یا کسی کتاب میں دیکھے جانے پر الگ الگ اہمیت کے حامل لگتے ہیں۔ کسی فوٹو البم میں لگی یا بھدے نیوز پرنٹ پر چھپی ہوئی کوئی تصویر (مثلاً اسپانوی خانہ جنگی کی تصویریں) جب ایگنس بی بوتیک کی دیوار پر آویزاں کی جاتی ہے تو کوئی اور چیز معلوم ہونے لگتی ہے۔ ہر تصویر کسی مخصوص سیاق و سباق (setting) میں دیکھی جاتی ہے۔ اور یہ سیاق و سباق اب متعدد قسم کے ہیں۔ غیر رسمی لباس بنانے والی اطالوی کمپنی بینیٹون (Benetton) نے اپنی ایک بدنام اشتہاری مہم میں ایک ہلاک شدہ کروشیئن فوجی کی خون آلود قمیص کی تصویر کو استعمال کیا تھا۔ اشتہاری تصویریں عموماً اتنی ہی بلند طلب (ambitious)، ہنرمندانہ، ہوشیاری سے پیدا کیے

ہوئے غیر رسمی پن کی حامل، دخل انداز، ستم ظریفانہ اور سنجیدہ ہوتی ہیں جتنی آرٹ فوٹو گرافی کے دائرے میں آنے والی تصویریں۔ جب کاپا کی کھینچی ہوئی گرے ہوئے سپاہی کی تصویر ''لائف'' کے صفحے پر وٹالِس ہیر کریم کے اشتہار کے مقابل شائع ہوئی، تو ان دو مختلف انواع، ''ادارتی'' اور اشتہاری'' فوٹو گرافی، سے تعلق رکھنے والی تصویروں کے پیش کش کے انداز میں نہایت وسیع، ختم نہ کیا جا سکنے والا فرق موجود تھا۔ اب یہ فرق مٹ چکا ہے۔

بعض باضمیر فوٹو گرافروں کے کام کے بارے میں پائی جانے والی معاصر تشکیک کی حقیقت اس بات پر برہمی سے زیادہ معلوم نہیں ہوتی کہ ان تصویروں کو اتنے مختلف سیاق وسباق میں نشر کیا جاتا ہے، کہ انھیں ایک خاص احترام کے ساتھ دیکھنے اور ان پر بھرپور ردعمل کرنے کی گنجائش لازمی طور پر نہیں نکلتی۔ بلاشبہ آج کی دنیا میں، سوائے اس جگہ کے جہاں لیڈروں کے محبِ وطن احترام کا مظاہرہ کیا جاتا ہے، کسی اور متبرک مقام کی ضمانت نہیں دی جا سکتی جہاں کسی بات پر مناسب احترام اور علیحدگی کے ساتھ غور وفکر کیا جا سکے۔

انتہائی سنجیدہ یا دردناک موضوعات کو پیش کرنے والی تصویریں جس حد تک آرٹ ہیں —— اور دیوار پر آویزاں ہوتے ہی وہ آرٹ میں بدل جاتی ہیں، خواہ اعلانات کے ذریعے اس کی کتنی ہی تردید کیوں نہ کی جائے —— اس حد تک ان کی تقدیر آرٹ کے دیگر نمونوں سے مختلف نہیں ہوتی جنھیں نمائش کے لیے دیوار یا اسٹینڈ پر آویزاں کیا جاتا ہے۔ یعنی انھیں دیکھنا تفریحی چہل قدمی —— عموماً کسی کے ساتھ کی جانے والی چہل قدمی —— کے دوران لی جانے والی ایک ٹھیکی کی حیثیت رکھتا ہے۔ میوزیم یا آرٹ گیلری میں جانا ایک سماجی موقع ہے، جس میں آرٹ کو دیکھنے اور اس پر تبصرہ کرنے کے دوران توجہ کے بھٹکنے کے ہر طرح کے امکانات ہوتے ہیں۔ * ایک حد تک ایسی تصویریں کتاب میں شائع ہونے

* میوزیم کے ارتقا نے بذاتِ خود توجہ کو بھٹکانے والے اس ماحول کو پھیلانے میں کردار ادا کیا ہے۔ یہ ادارہ جو پہلے ماضی کے آرٹ کو محفوظ کرنے اور اس کی نمائش کرنے کے مقصد سے قائم کی جانے والی ذخیرہ گاہ کی حیثیت رکھتا تھا، اب بیک قت ایک درس گاہ اور فن پاروں کی فروخت گاہ بن گیا ہے، جس کا ایک اہم منصب آرٹ کی نمائش ہے۔ لیکن اس کا بنیادی منصب مختلف تناسبوں میں تیار کیا جانے والا تفریح اور تعلیم کا آمیزہ ہے، جس کے تحت تجربات، مذاقوں اور مشابہتوں کی مارکیٹنگ کی جاتی ہے۔ نیویارک کا میٹروپولیٹن میوزیم ان ملبوسات کی نمائش منعقد کرتا ہے جو جیکولین بوویئر کینیڈی

پر اپنی اہمیت اور متانت قائم رکھتی ہیں، جہاں پڑھنے والا انھیں تنہائی میں دیکھ سکتا ہے اور بولے بغیر ان پر غور کر سکتا ہے۔ تاہم، کسی لمحے کتاب بند ہو جائے گی۔ ان تصویروں سے پیدا ہونے والا طاقتور جذبہ لمحاتی بن جائے گا۔ آخر کار ان تصویروں میں لگایا جانے والا الزام ماند پڑ جائے گا؛ کسی مخصوص تنازعے کی مذمت اور مخصوص جرائم کے قصورواروں کی نشان دہی، انسانی سفاکی اور انسانی بہیمیت کی عمومی مذمت کی شکل اختیار کر لے گی۔ اس وسیع تر عمل کے سلسلے میں فوٹو گرافر کا اپنا منشا غیر متعلق ہے۔

*

کیا جنگ کی متواتر کشش کا کوئی تریاق موجود ہے؟ اور کیا یہ ایسا سوال ہے جو کسی مرد کی بہ نسبت کسی عورت کی طرف سے پوچھا جانا زیادہ متوقع ہے؟ (غالباً ہاں۔)

کیا کوئی شخص کسی تصویر (یا تصویروں کے ایک مجموعے) کو دیکھ کر جنگ کی مخالفت کے لیے عملی طور پر اس طرح آمادہ ہو سکتا ہے جیسے ڈریزر (Dreiser) کی کتاب An American Tragedy یا تر گنیف (Turgenev) کی کہانی The Execution of Troppmann کو پڑھ کر سزائے موت کے خلاف متحرک ہو سکتا ہے؟ (موخرالذکر تحریر جلاوطن ادیب کے اس تجربے کی روداد ہے جب اسے پیرس کے قید خانے میں ایک مشہور مجرم کے گلوٹین پر سزائے موت پانے سے پیشتر کے چند گھنٹوں کا مشاہدہ کرنے کے لیے مدعو کیا گیا تھا۔) بظاہر کسی تحریر کے اثر انگیز ہونے کا امکان نسبتاً زیادہ معلوم ہوتا ہے۔ جزوی طور پر اس کا تعلق وقت کے اس دورانیے سے ہے جس میں کوئی شخص اسے دیکھنے، محسوس کرنے پر مجبور ہوتا ہے۔ کوئی تصویر، یا تصویروں کا مجموعہ، جنگ کے موضوع کے انکشاف اور تجزیے کے

اوناسس نے اپنے وائٹ ہاؤس کے قیام کے دوران پہنے تھے، اور لندن کے امپیریل وار میوزیم نے، جو اپنے فوجی ساز و سامان اور تصویروں کے ذخیرے کے لیے معروف ہے، اب آنے والوں کے لیے پہلی اور دوسری جنگِ عظیم سے متعلق دو قسم کے ماحول کا بندوبست کر رکھا ہے: اول الذکر (۱۹۱۶ء کی Somme کی لڑائی) سے متعلق The Trench Experience نامی گوشہ، جس میں دیکھنے والا ایک راہداری سے گزرتا ہے جس میں گولا باری اور زخمیوں کے چلانے کی ٹیپ کی ہوئی آوازیں گونجتی ہیں، لیکن کسی قسم کی بو (لاشوں کی سڑاند، زہریلی گیس کی بدبو) کے بغیر؛ اور دوسری جنگِ عظیم سے متعلق گوشہ The Blitz Experience جو اعلان کے مطابق لندن میں ۱۹۴۰ء میں ہونے والی جرمن بمباری کے دوران پائے جانے والے حالات کی پیش کش ہے جس میں زیرِ زمین حفاظتی خندق میں ہونے والا ہوائی حملے کا تجربہ بھی شامل ہے۔

معاملے میں یوکرینی ڈائرکٹر لاریزا شیپٹکو (Larisa Shepitko) کی فلم The Ascent (۱۹۷۷ء) — میرے علم کی حد تک جنگ کی غمناکی کے موضوع پر موثر ترین فلم — اور جاپان کی ایک حیران کن دستاویزی فلم، کازوؤ ہارا (Kazuo Hara) کی The Emperor's Naked Army Marches On (۱۹۸۷ء) سے بازی نہیں لے جا سکتی۔ موخر الذکر فلم بحرالکاہل کی جنگ کے ''ذہنی طور پر مختل'' سابق سپاہی کا پورٹریٹ ہے جس کا زندگی بھر کا کام ٹرک پر سوار ہو کر لاؤڈ سپیکر پر جاپان کے جنگی جرائم کی مذمت کرتے پھرنا ہے، اور اس سفر میں وہ اپنے سابق اعلیٰ افسروں کا ناخواندہ مہمان بنتا ہے اور ان سے ان جرائم، مثلاً فلپائن میں امریکی قیدیوں کے قتل، کے لیے معافی مانگنے کا مطالبہ کرتا ہے جن کا حکم دینے یا جن میں حصہ لینے کے وہ مرتکب ہوئے تھے۔

جنگ مخالف تنہا تصویروں میں جو تصویر مجھے اپنی فکر کی گہرائی اور قوت کے اعتبار سے مثالی معلوم ہوتی ہے وہ جیف وال (Jeff Wall) کی کھینچی ہوئی بہت بڑی تصویر ہے جس کا عنوان Dead Troops Talk ہے اور ذیلی عنوان ہے: ''مقور، افغانستان، میں سرخ فوج پر گھات لگا کر کیے گئے ایک حملے کے بعد کا منظر، سرما ۱۹۸۶ء''۔ ساڑھے سات فٹ اونچی اور تیرہ فٹ سے زیادہ چوڑی، ایک لائٹ باکس پر جڑی ہوئی یہ سیبا کروم ٹرانسپیرنسی، جو کسی دستاویز کی عین ضد ہے، اور دھماکے کے بعد کے پہاڑی لینڈسکیپ کے پس منظر میں کچھ انسانی شبیہوں کو دکھاتی ہے، فوٹوگرافر کے اسٹوڈیو میں تیار کی گئی تھی۔ وال، جو کینیڈا کا رہنے والا ہے، کبھی افغانستان نہیں گیا۔ یہ حملہ ایک ایسی جنگ کا مصنوعی طور پر تخلیق کردہ منظر ہے جو خبروں کا متواتر موضوع رہی ہے۔ وال نے جنگ کی ہولناکی کو تصور میں لانے کا کام اپنے ذمے لیا، (وہ خود کو گویا سے متاثر بتاتا ہے)، اس انداز میں جیسے انیسویں صدی کی تاریخی پینٹنگز میں اور اٹھارویں صدی کے آخر اور انیسویں صدی کے آغاز کے دنوں میں، یعنی کیمرے کی ایجاد سے ذرا پہلے، تاریخ بطور قابل دید منظر کے مختلف اسالیب — تابلو ویواں (tableaux vivants)، موم کے بنے ہوئے نمائشی مناظر، ڈایوراما اور پینوراما — میں پیش کیا جاتا تھا، اس طرح کہ ماضی، خصوصاً ماضی قریب، حیران کن اور مضطرب کن حد تک حقیقی دکھائی دینے لگتا تھا۔

وال کے تخیلاتی فوٹو ورک میں دکھائی گئی انسانی شبیہیں ''حقیقت پسندانہ'' ہیں لیکن منظر بجائے خود، ظاہر ہے، ہرگز حقیقت پسندانہ نہیں ہے۔ مرے ہوئے سپاہی باتیں نہیں کیا کرتے۔ اس فن پارے

میں انھیں باتیں کرتے ہوئے دکھایا گیا ہے۔

دبیز سرمائی یونیفارم اور لمبے بوٹ پہنے تیرہ روسی سپاہی دھماکے کے بعد کی داغ دار، خون آلود پہاڑی ڈھلان پر اِدھر اُدھر بیٹھے اور لیٹے ہوئے دکھائے گئے ہیں، جبکہ ان کے اردگرد اُکھڑی ہوئی چٹانیں اور جنگ کا ملبہ بکھرا پڑا ہے: گولوں کے خول، دھات کے مڑے ہوئے ٹکڑے، ایک بوٹ جس میں ایک ٹانگ کا نچلا حصہ پھنسا ہوا ہے... یہ منظر گانس کی فلم *J'accuse* کے آخری سین کا نظرِ ثانی شدہ روپ معلوم ہوتا ہے جس میں پہلی جنگِ عظیم کے ہلاک شدہ سپاہی اپنی قبروں سے اٹھ کھڑے ہوتے ہیں، لیکن جبری بھرتی کے تحت فوج میں شامل ہونے والے یہ روسی سپاہی، جو سوویت یونین کی اپنے آخری دنوں میں چھیڑی ہوئی احمقانہ نوآبادیاتی جنگ میں ہلاک ہوئے، کبھی دفن نہیں کیے گئے۔ ان میں چند نے سروں پر اب تک ہیلمٹ پہن رکھے ہیں۔ ایک سپاہی جو گھٹنوں کے بل کھڑا پُرجوش انداز میں بات کر رہا ہے، اس کے منھ سے جھاگ کی صورت میں اس کا سرخ مغز نکل کر بہہ رہا ہے۔ ماحول پُرحرارت، زندہ دلانہ اور دوستانہ معلوم ہوتا ہے۔ کچھ فوجی کہنیوں کے بل کروٹ سے لیٹے اور کچھ بیٹھے ہوئے باتیں کر رہے ہیں اور ان کی کھلی ہوئی کھوپڑیاں اور چور چور بازو صاف دکھائی دے رہے ہیں۔ ایک سپاہی دوسرے سپاہی پر، جو پیٹھ پھیرے سو رہا ہے، جھکا ہوا ہے جیسے اسے اٹھ بیٹھنے پر آمادہ کر رہا ہو۔ دو سپاہی گھڑسواری کا کھیل کھیل رہے ہیں، ان میں سے ایک دوسرے کی پیٹھ پر سوار ہے جو چاروں ہاتھ پیروں پر چلتا دکھائی دے رہا ہے۔ ایک تیسرا سپاہی گھوڑا بنے ہوئے سپاہی کے سامنے گوشت کا ایک لوتھڑا ہنستے ہوئے لہرا رہا ہے۔ ایک سپاہی، جس کے سر پر ہیلمٹ ہے اور دونوں ٹانگیں اُڑ چکی ہیں، کچھ دور کھڑے اپنے ساتھی کی طرف رخ کیے ہوئے ہے اور اس کے ہونٹوں پر متوجہ مسکراہٹ ہے۔ اس کے نیچے کی طرف دو سپاہی، جو بظاہر اٹھ کر بیٹھنے پر آمادہ نہیں، چت پڑے ہوئے ہیں اور ان کے خون میں لتھڑے ہوئے سر ڈھلان پر نیچے کی سمت جھول رہے ہیں۔

اس منظر کے اثر تلے آکر، جو اس قدر قصوروار ٹھہرانے والا معلوم ہوتا ہے، دیکھنے والا محسوس کرتا ہے کہ یہ سپاہی ابھی مڑ کر اس سے مخاطب ہو جائیں گے۔ لیکن نہیں، ان میں سے کوئی بھی تصویر سے باہر نہیں دیکھ رہا۔ احتجاج کا کہیں کوئی اندیشہ نہیں۔ وہ ہم سے چیخ کر اس بہیمانہ شے کو روکنے کا مطالبہ کرنے والے نہیں جس کو جنگ کہا جاتا ہے۔ وہ مر کر دوبارہ اس لیے نہیں جی اٹھے ہیں کہ لڑکھڑاتے قدموں سے

جا کر ان جنگ بازوں کی مذمت کریں جنھوں نے انھیں قتل کرنے اور قتل ہونے کے لیے بھیجا تھا۔ اور
ان کو دوسروں کے لیے دہشت کا باعث بھی نہیں دکھایا گیا ہے، کیونکہ ان کے درمیان ہی (تصویر کے
بائیں کونے میں) کوڑا چننے والا ایک افغان سفید لباس پہنے اکڑوں بیٹھا پوری طرح محو ہو کر کسی کے فوجی
تھیلے کی تلاشی لے رہا ہے۔ سپاہی اس پر قطعی توجہ نہیں دے رہے، اور اوپر (تصویر کے داہنے گوشے) سے
دو افغان، جو شاید خود بھی سپاہی ہیں، ڈھلوان پتھریلے راستے پر اترتے آ رہے ہیں۔ انھوں نے، جیسا
کہ ان کے قدموں کے پاس پڑے کلاشنکوفوں کے ڈھیر سے اندازہ ہوتا ہے، ہلاک شدہ سپاہیوں
غیر مسلح کر لیا ہے۔ یہ ہلاک شدگان زندہ انسانوں سے — اپنی جان لینے والوں سے، گواہوں۔
سے — قطعی بے پروا ہیں۔ وہ ہم سے کیوں آنکھیں چار کریں؟ ان کے پاس ہم سے کہنے
ہے؟ "ہم" — اس "ہم" میں وہ سب لوگ شامل ہیں جو اس قسم کے کسی تجربے سے نہیں
سے یہ ہلاک ہونے والے سپاہی گزرے ہیں — نہیں سمجھ سکتے۔ ہمیں کچھ پتا نہیں،
نہیں کر سکتے کہ جو کچھ ہوا وہ کیا تھا۔ ہم اپنے تصور میں نہیں لا سکتے کہ جنگ
ہولناک ہے، اور کیسی نارمل بات بن جاتی ہے۔ ہم نہیں سمجھ سکتے، نہ تصور کر
جو وہ تمام سپاہی، اور تمام صحافی اور امدادی کارکن اور آزاد مبصر، جنھوں
کچھ وقت گزارا ہے، اور خوش قسمتی سے اُس موت سے بچ نکلے
لوگوں کو آ لیا، متواتر محسوس کرتے ہیں۔ اور ان کا احساس درست

قیمت
پاکستان میں: ۹۰ روپے
ہندستان میں: ۶۵ روپے

آج کی کتابیں
۳۱۶ مدینہ سٹی مال، عبداللہ ہارون روڈ،
صدر، کراچی ۷۴۴۰۰